

CITTÀ DI TORINO

SETTEMBRE MUSICA 1997

Musiche tradizionali centrafricane



SETTEMBRE MUSICA

centrafricane

consulenza artistica di Simba Auzan

QUESTO VOLUME È STATO REALIZZATO IN OCCASIONE DELLE
GIORNATE DEDICATE ALLA MUSICA TRADIZIONALE CENTRAFRICANA
NELL'AMBITO DI SETTEMBRE MUSICA
VENTESIMA EDIZIONE
3-24 SETTEMBRE 1997
FESTIVAL ORGANIZZATO DALLA CITTÀ DI TORINO

Le fotografie sono di Simha Arom

Musiche tradizionali centrafricane

consulenza artistica di Simha Arom

Introduzione

Per un'idea più forte di musica

Sono persuaso che nel fondo di ciascuno di noi si nasconde un antropologo. Naturalmente la vita con le sue onde e i suoi terremoti passa sopra a questo relitto impigliato nei fondali della nostra coscienza senza riuscire però a renderlo del tutto silente. L'aspirazione a diventare un antropologo fa parte di quelle sensazioni che si connettono in maniera un po' confusa ma generano un impulso forte. Che i gesti della vita quotidiana, quegli stessi che ci appaiono desolatamente scontati, possano ergersi di fronte a noi avvolti nella luce di una improvvisa e ignota profondità, è un'esperienza alla quale, prima o poi, tutti andiamo incontro. Ecco che davanti all'apparizione del mistero nelle pieghe del quotidiano si risveglia la vocazione antropologica sepolta nel fondo della nostra coscienza e quel risveglio, che è poi un desiderio di meglio conoscere, ha una forte azione destabilizzatrice. Ci insegna in primo luogo a non dare nulla per scontato, a diffidare dell'abitudine che spegne la vivacità della nostra immaginazione, ci fa comprendere che conviviamo col mistero e che nel tentativo di illuminarlo ci inoltriamo sull'unica strada che ci fa onore percorrere, una strada piuttosto labirintica lungo la quale risuonano le voci di molti oracoli.

I musicisti credo che siano fra gli esseri umani virtualmente più antropologi degli altri poiché in loro la comprensione del mondo passa attraverso l'orecchio e il suono possiede una sorta di superiore ed immediata semanticità, capace di scavalcare trionfalmente le catene deduttive. Conoscere attraverso il suono è una scelta difficile. Il materiale da indagare è poco afferrabile, i suoni paiono fluttuare piuttosto che andare dritti verso uno scopo e la loro efficacia sembra consistere essenzialmente nel destare delle sensazioni le quali, si sa, sono inevitabilmente soggettive. Chi ragiona così non potrà mai conoscere attraverso il suono; potrà anche amare i suoni ma attraverso il loro

risuonare non imparerà nulla. Vorrei anche aggiungere che una concezione troppo laica della musica, com'è di solito quella dei vecchi abbonati delle società dei concerti, produce una conoscenza che è pura tautologia. Per concezione troppo laica intendo quella che è ormai dimentica di qualsiasi aspetto magico e misterioso del fare musica; una concezione culturalistica nella quale le emozioni suscitate dall'ascolto, intellettuali o sentimentali che siano, sono ridotte al rango di riflessi condizionati. Più di 30 anni di frequentazione della vita musicale mi hanno persuaso che nel popolo della musica gli automi sono incredibilmente numerosi. Noi vorremmo però risvegliare l'antropologo latente in ciascuno di noi inducendo l'ascoltatore a compiere la straordinaria esperienza di conoscere attraverso il suono. Questa esperienza possiamo benissimo definirla un viaggio a ritroso nella nostra coscienza musicale: partiamo pure dalla condizione laica e culturalistica e cerchiamo di retrocedere fino alle origini del fare musica; fino al mistero sacro e rituale del gesto sonoro. Naturalmente retrocedere non vuol dire in questo caso regredire verso orizzonti primitivi; vuol dire semplicemente scendere nelle profondità della nostra coscienza acustica rimuovendo tutti quei condizionamenti che col tempo hanno finito coll'irrigidirla rendendola, in ultima analisi, incapace di conoscere attraverso il suono. Per compiere questo viaggio così ambizioso abbiamo allestito un progetto del quale sono protagonisti i musicisti della Repubblica Centrafricana studiati da più di trent'anni con raro acume da Simha Arom. Questi studi "sul terreno" sono confluiti in un poderoso trattato, quasi 700 pagine con una prefazione di György Ligeti vibrante di entusiasmo, che nell'edizione inglese della Cambridge University Press, del 1991 s'intitola *African Polyphony & Polyrhythm*.

Sono stati proprio Ligeti, ma ancor prima di lui Luciano Berio, a indirizzare la mia attenzione verso quella musica che loro tenevano in altissima considerazione. Mi sembrava e continua a sembrarmi straordinario che la nostra musica più sofisticata abbia saputo scoprire e valorizzare la profondità racchiusa nelle polifonie africane, scoprirla non tanto a livello filologico quanto a livello di concetto. Nella sua prefazione Ligeti dichiara di essere, dopo ripetuti ascolti, diventato consapevole «della natura paradossale di questa musica nella quale i segmenti eseguiti dai singoli sono completamente differenti da quello che globalmente risulta dalla loro combinazione». Alla stessa conclusione ero arrivato seguendo un'esperienza diversa, quella degli intrecci ritmici dei componimenti di Steve Reich. Sapevo che Reich aveva incrementato la sua formidabile natura ritmica andando a studiare l'arte dei suonatori di tamburo del Ghana e sapevo anche quale influsso avesse esercitato sulla sua for-

mazione l'esperienza jazzistica. Il primo impulso verso l'arte complessa e misteriosa dei musicisti della Repubblica Centrafricana me lo aveva però comunicato alcuni anni fa una delle opere più belle di Berio, quel grandioso e indimenticabile affresco sonoro di *Coro* in cui le suggestioni etniche venivano filtrate da un'intelligenza musicale capace di riplasmarle in una visione totalmente nuova. Non ero in grado allora di smontare e controllare l'enorme complessità di *Coro* ma mi affascinava il fatto che quella musica così straordinaria avesse saputo far tesoro dei procedimenti dell'orchestra africana delle trombe di legno. Berio aveva analizzato quei procedimenti e dopo averli timbricamente trasmutati li aveva assorbiti all'interno di un progetto che si presentava come la più vasta riflessione mai realizzata sui vari modi di mettere in musica di culture e società diverse. Quello che lui aveva saputo cogliere e utilizzare in maniera così geniale era proprio l'idea di uno spazio acusticamente saturo, pulsante con un'immensa complessità; una complessità che nasceva da una somma di eventi in sé relativamente semplici. Questa idea di complessità vissuta con tanta naturalezza dai musicisti africani era dunque un'idea antica, perduta e ora riconquistata, un'idea che da sola è capace di sprofondarti in un abisso di riflessioni dove l'idea stessa del fare musica si dibatte come entro un vortice.

Alcuni anni fa Ligeti dichiarò in un'intervista di sentirsi particolarmente attratto dalle polifonie dei pigmei, dalle musiche per pianoforte meccanico di Conlon Nancarrow e da quei polifonisti che al termine del periodo dell'Ars Nova avevano dato vita a strutture tanto complesse da meritare alla loro musica l'appellativo di *Ars subtilior*. Era evidente che alla base di quell'interesse stava la fascinazione per la complessità e difatti nella già menzionata prefazione Ligeti scriveva: «Attraverso questa musica possiamo sperimentare una meravigliosa combinazione di ordine e disordine che si sopraffanno a vicenda producendo un senso di ordine ad un livello più alto».

L'idea più intrigante è dunque quella di un tutto che non sia semplicemente la somma delle sue parti, un tutto complesso e inscindibile all'interno del quale ogni musicista vive globalmente la propria esperienza insieme a quella degli altri. Non si tratta di un sofisma ma di una realtà empirica di fronte alla quale si trovò Simha Arom quando intraprese le sue esplorazioni analitiche. Si accorse ben presto che i singoli musicisti africani non erano in grado di eseguire da soli quella che noi chiameremmo "la loro parte". Ogni suonatore poteva eseguirla solo immerso nella collettività dell'orchestra. Come studiare analiticamente i segmenti che componevano il disegno globale? La soluzione venne suggerita dalla tecnologia: munito di una cuffia attraverso la quale po-

teva ascoltare registrato il suono dell'intera orchestra, il singolo musicista era in grado di eseguire la sua parte che veniva così registrata e quindi studiata. Naturalmente un musicista occidentale è perfettamente in grado di eseguire da solo "la sua parte", anche in assenza dell'orchestra, ma non è questo il punto e non bisognerebbe dimenticare che qualsiasi nostra partitura orchestrale è, dal punto di vista ritmico, alquanto meno complessa. Un esempio significativo ci viene offerto in questo senso da quella speciale esperienza che Steve Reich cominciò a sviluppare negli anni '60 quando cercò di trasferire nell'esecuzione umana i procedimenti che aveva messo a punto attraverso la manipolazione delle velocità delle bobine dei magnetofoni. Denominata "defasaggio" quella tecnica consisteva nel far partire due suonatori di pianoforte all'unisono per incrementare quindi gradualmente la velocità di esecuzione dell'uno mentre quella dell'altro restava costante. La difficoltà consisteva nel varcare una soglia psichica consolidata dall'abitudine di calibrare il proprio battito ritmico su quello degli altri esecutori; varcando quella soglia il musicista acquistava una superiore indipendenza che lo scioglieva dalla routine del suonare insieme ad altri sul filo della stessa onda ritmica. Le reminiscenze più immediate alle quali poteva fare ricorso in questo campo erano quelle offerte dal jazz ma Reich comprese ben presto che per addentrarsi in un territorio di superiore complessità e spontaneità musicale, avrebbe dovuto andare a studiare l'arte del percuotere i tamburi dei musicisti africani. In quelle orchestre di tamburi non c'è direttore e tutti i suonatori eseguono disinvoltamente la loro parte incastrandola nel disegno complessivo che prende corpo quasi magicamente dal disciplinato e spontaneo connettersi di battiti diversi. Il prodigio non consisteva soltanto nell'insieme diverso e più ricco della somma delle singole parti ma nelle sottili, impercettibili evoluzioni del tessuto ritmico che muta sotto i nostri occhi senza che noi si riesca a cogliere l'istante in cui ha luogo la mutazione. L'impercettibile metamorfosi che trasforma un ritmo nell'altro, suggerisce un'analogia profonda tra il ritmo e l'anima delle cose della natura ma non si tratta di analogia soltanto: la flessibilità attraverso la quale i ritmi mutano impercettibilmente il loro geroglifico inciso sul tempo è la trascrizione sonora dell'esistere e del mutare, è il respiro delle cose che divengono e mutano amplificato dal battito dei tamburi.

Quel suonare come parte di un tutto inscindibile è un fenomeno che tocca in profondità le radici del fare musica, specialmente per quanto concerne l'aspetto ritmico. Posto che il ritmo sia, secondo una bella definizione riferita da Marius Schneider, una specie di fuoco liquido, non c'è dubbio che incanalandosi negli stampi dei nostri solfeggi quel fuoco si rapprende e si

irrigidisce. Un'esecuzione ritmicamente sciolta e vibrante possiede una superiore spontaneità che comporta una meravigliosa liberazione del corpo, del respiro e del movimento. Senza sconfinare nel paradosso si può affermare che un'esecuzione ritmicamente perfetta dà l'illusione di sconfiggere la forza di gravità e di estendere i limiti della nostra corporeità. Complessità e naturalezza possono dunque coincidere nella sfera del ritmo e la presenza di musicisti veramente abili, quali sono i pigmei che visiteranno Settembre Musica, dovrebbe rammentarci quanto viviamo di solito discosti dalla spontaneità.

Nella sua ansia di rinnovamento la musica del nostro tempo doveva fatalmente imbattersi in un'esperienza che ci inducesse a ripensare i principi primi dell'atto del fare musica, un'esperienza capace di far affiorare quell'assillo antropologico troppo a lungo dimenticato.

Enzo Restagno

Presentazione del progetto

I cambiamenti nelle strutture politiche, economiche e sociali nel mondo moderno comportano, inevitabilmente, numerose influenze reciproche e questo vale anche nell'ambito delle tradizioni proprie di civiltà differenti. Le specificità culturali tendono a sfumare l'una nell'altra portando ad una rapida acculturazione e a spiacevoli ibridazioni. Questo fenomeno è particolarmente visibile nel campo delle musiche tradizionali, trasmesse oralmente, il cui unico "supporto" è la memoria dei popoli che le hanno create e che, purtroppo in modo sempre più limitato, continuano a praticarle. Si tratta di una larga parte della cultura dell'umanità, che oggi si trova in procinto di scomparire. Ecco perché sembra urgente

- avere accesso a tale patrimonio finché sopravvive ancora
- acquisirne la conoscenza
- custodirne, per quanto ancora possibile, una traccia durevole sotto forma di una documentazione sonora e audiovisiva
- salvaguardarne gli elementi più significativi e particolari

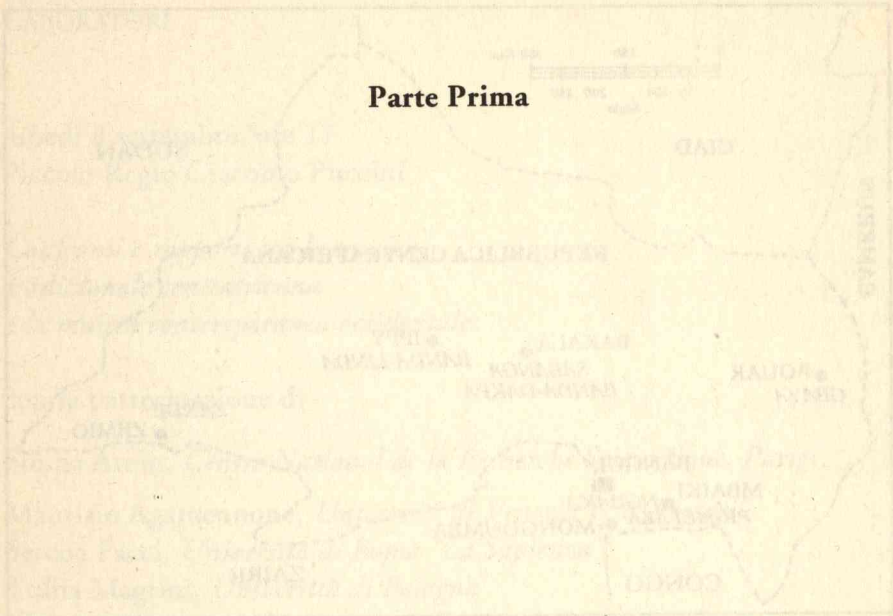
Tra le popolazioni la cui musica si è maggiormente salvata dalle contaminazioni e dalle influenze straniere figurano quelle della Repubblica Centrafricana. Questa conservazione è soprattutto dovuta alla collocazione geografica del paese, nel cuore del continente, incastrato fra il Ciad a nord, il Camerun a ovest, il Sudan a est, il Congo e l'ex-Zaire a sud. La lontananza dalla costa ha considerevolmente ritardato la penetrazione europea rispetto ad altri paesi africani. In effetti, è stato soltanto nel corso dell'ultima decade del XIX secolo che gli europei sono arrivati all'altezza di Bangui, la capitale. Per quanto ciò possa sembrare sorprendente, molte delle musiche di tradizione orale sono portatrici di tecniche e procedimenti che possono avere un significato importante per la comprensione del processo di sviluppo della musica occidentale

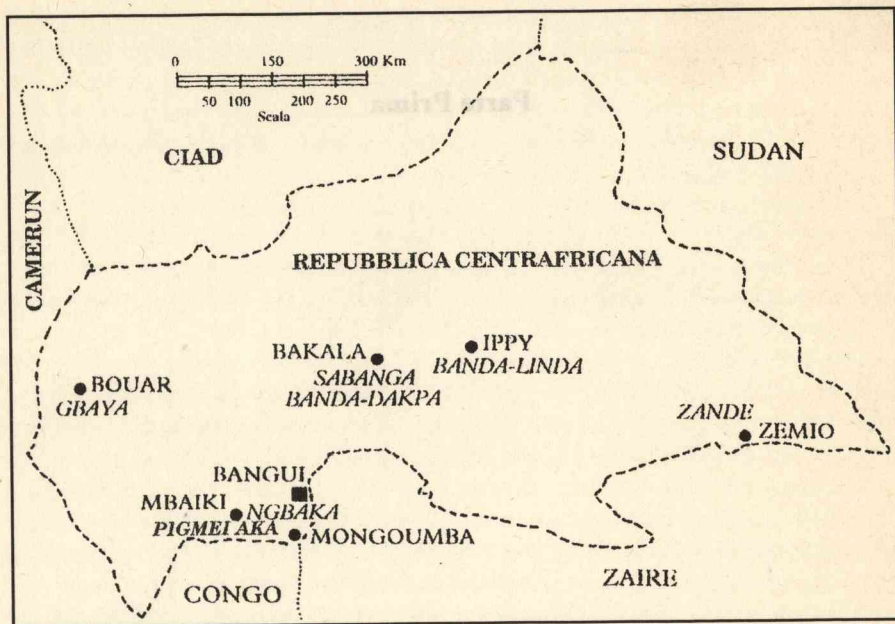
colta nel corso dell'ultimo millennio o, più precisamente, dall'introduzione della notazione. Non bisogna dimenticare che la nostra musica *colta* proviene, anch'essa, da un terreno che in origine era *orale e popolare*. Quelle tecniche sono ancora visibili e vitali in gran parte delle musiche tradizionali centrafricane: polifonie orali assai affini a quelle medievali, principi di poliritmia e tecnica dell'*hoquetus* evocanti l'Ars Nova.

Il nostro progetto consiste nell'organizzare la visita di alcune formazioni musicali e solisti dell'Africa centrale, rappresentativi di etnie differenti, che presenteranno musiche tradizionali peculiari al proprio gruppo etnico. Non si tratta dunque di bande nazionali o di artisti selezionati che eseguono musiche tradizionali del loro paese a prescindere dalle proprie origini. Ciò renderebbe inevitabile l'ibridazione dei generi e degli strumenti, nonché il sostanziale tradimento nei confronti dell'appartenenza culturale di questo o quel repertorio, così come rispetto alle sue modalità d'esecuzione. Lontano dalla miscellanea di generi o anche dalla "World Music", il nostro obiettivo è di presentare musiche tradizionali suonate da tempi immemorabili, nell'esecuzione dei loro detentori autentici. Si tratta di un'occasione, per un pubblico colto il cui interesse vada al di là della propria tradizione musicale, non soltanto di avvicinare la musica di una cultura diversa, ma anche di essere presi *in situ* dal fascino della sua ricca polifonia, della sua complessità ritmica e della vitalità che essa sprigiona. Trattandosi di musica interamente di tradizione orale – dove l'*improvvisazione* e la *variazione* hanno un ruolo primario – il modo migliore di "impregnarsene" è senza dubbio il contatto diretto, immediato, con coloro che la fanno, la vivono, la praticano ancora oggi in un contesto culturale dove essa rappresenta una realtà quotidiana. Il programma riflette i molteplici aspetti e la diversità delle musiche tradizionali centrafricane. Illustra la ricchezza e la varietà di quel vasto patrimonio per quanto riguarda procedimenti musicali e tecniche vocali e strumentali particolari, ma anche per le sue funzioni sociali, poiché nel contesto tradizionale africano la musica è parte integrante di ogni attività comune o pratica religiosa.

Simha Arom

Parte Prima





I nomi delle popolazioni (per es. *GBAYA*) sono in corsivo.

LABORATORI

lunedì 8 settembre, ore 17
Piccolo Regio Giacomo Puccini

*Confronti e rapporti tra la musica
tradizionale centrafricana
e la musica contemporanea occidentale*

con la partecipazione di

Simha Arom, *Centre National de la Recherche Scientifique, Parigi*

Maurizio Agamennone, *Università di Venezia "Ca' Foscari"*

Serena Facci, *Università di Roma "La Sapienza"*

Tullia Magrini, *Università di Bologna*

Francesco Remotti, *Università di Torino*

Percussionisti Banda-Linda, tamburi a fessura (*lenga*)

Nextime Ensemble

Danilo Grassi

Paolo Pasqualini

Maurizio Ben Omar

Filippo Lattanzi, *percussioni*

martedì 9 settembre, ore 17
Piccolo Regio Giacomo Puccini

*Confronti e rapporti tra la musica
tradizionale centrafricana
e la musica polifonica del Medioevo*

con la partecipazione di

Simha Arom

Maurizio Agamennone

Serena Facci

Tullia Magrini

Francesco Remotti

Coro di pigmei Aka

Insieme Vocale Daltrocanto

Dario Tabbia, *direttore*

CONCERTI

domenica 7 settembre, ore 21

Parco del Castello di La Manta

(Nell'ambito della ventesima edizione del Festival Antidogma Musica)

lunedì 8 e martedì 9, ore 21

Conservatorio Giuseppe Verdi

Solista Ngbaka, arco musicale (*mbela*)

Coro di pigmei Aka

Solista Ngbaka, arpa (*ngòmbi*)

Orchestra di trombe (*ongo*) Banda-Linda del villaggio di Trogodé

Percussionisti Banda-Linda, tamburi a fessura (*lenga*)

Orchestra di trombe (*ongo*) Banda-Linda del villaggio di Trogodé

Solista Gbaya, xilofono (*kálángbá*)

Orchestra di trombe (*ongo*) Banda-Linda del villaggio di Trogodé

MUSICISTI

Solista Ngbaka, arco musicale (*mbela*)

Nicolas Masse Moboko

Coro di pigmei Aka

Pierre Ndole

Emmanuel Mokenzo

Antoine Botambi

Albert Ekolongo

Nicolas Mombangu

Bernard Malala

Paul Ngerebode

Thérèse Ngbana

Pauline Moako

Marie Bokuma

Madeleine Amala

Solista Ngbaka, arpa (*ngòmbi*)

Gabriel Ngotombe

Orchestra di trombe (*ongo*) Banda-Linda del villaggio di Trogodé

Ferdinand Wapounaba

Victor Endjimokouzou

Etienne Imbi

Nicolas Endjipadame

Maurice Endjissera

René Kpetepou

Alfred Mbrekeoutche

Sylvain Biade

Sylvestre Ndarakoto

Flavien Framo

Mathias Endjitoyo

Gaspard Endjiyessepou

Faustin Guimando

Gaspard Mapouka

Alexis Mokowo

Adélaïde Ingrid Dounia Marahode

Percussionisti Banda-Linda, tamburi a fessura (*lenga*)

Christophe Nzapamounambi, *solista*

Solista Gbaya, xilofono (*kálángbá*)

Jean Zouibona

MUSICA TRADIZIONALE CENTRAFRICANA*

Situata appena sopra l'equatore, la Repubblica Centrafricana ha una popolazione di poco più di tre milioni di abitanti e una superficie che è più del doppio di quella dell'Italia. La popolazione è costituita di circa un centinaio fra gruppi etnici e relativi sottogruppi, ciascuno dei quali si caratterizza per un certo numero di specificità culturali e, fra queste, il linguaggio musicale. Questo si manifesta nella forma di differenti complessi di canti e modelli ritmici, nonché nell'uso di particolari scale, strumenti o combinazioni strumentali.

La musica compare in forma istituzionalizzata in occasione di eventi particolari come le nascite, le cerimonie d'iniziazione dei giovani che hanno raggiunto la pubertà, i funerali; o particolari attività come la semina e il raccolto, il disboscamento di nuove terre per l'agricoltura, la preparazione di una grande battuta di caccia. Ma non manca neppure nelle situazioni informali, durante il lavoro collettivo, per accompagnarsi quando si è in viaggio o per puro intrattenimento. In ogni caso, una profonda conoscenza della propria tradizione musicale insieme alla capacità di partecipare attivamente alla sua conservazione praticandola nelle cerimonie collettive, è parte costitutiva del bagaglio culturale di ciascun membro di una comunità, al punto che la distinzione fra musicisti e non musicisti non ha qui alcun significato. La stessa nozione di musica come arte a sé stante non si può applicare: musica, parola e danza sono per lo più inseparabili, sia fra di loro che dal contesto sociale, e i linguaggi tradizionali mancano persino di un termine generico per designare la prima soltanto. Neppure coloro che sviluppano una particolare abilità con strumenti complessi come l'arpa o lo xilofono, benché apprezzati dalla comunità, sono considerati (né si considerano essi stessi) altro che esperti in una specializzazione manuale qualunque.

In questo contesto, quasi mai la musica viene insegnata: la si impara nello stesso modo in cui si impara a camminare e a parlare. Il bambino, portato dalla madre sulla schiena, fin da piccolissimo comincia ad assorbire inconsciamente i modelli ritmici del suo gruppo già quando "viene danzato" dal canto e dalla

* I testi che seguono sono di Saverio Krätli. La fonte principale per le informazioni etnomusicologiche è stata Simha Arom, *African Poliphony and Polyrythm*, Cambridge University Press 1991 (ed. or. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*, Parigi 1985).

danza della madre. In seguito, quando avrà raggiunto il controllo motorio sul proprio corpo, imiterà gli adulti e gli altri bambini anche nella pratica della musica, cominciando dalla danza. Infatti, come hanno rilevato numerosi ricercatori, nell'Africa subsahariana la pratica della musica è concepita prima di tutto come attività motoria: le prime memorie della musica sono memorie del proprio corpo in movimento. Oltre alla semplice osservazione e imitazione, in alcune società dove si hanno repertori specifici per i riti di iniziazione dei ragazzi in età puberale, come fra i Banda-Linda, esiste anche una forma istituzionalizzata di addestramento musicale, affidato ad un maestro riconosciuto. Tuttavia, sia che la musica faccia parte di rituali ordinati con specifiche funzioni sociali o che costituisca un semplice intrattenimento informale, che rappresenti l'occasione per un incontro collettivo o per il raccoglimento di uno solo, essa non comporta mai una divisione fra esecutori e ascoltatori. Nella tradizione centrafricana la musica non è tanto qualcosa che si va ad ascoltare, quanto piuttosto, sempre, qualcosa che si fa attivamente.

NGBAKA

Gli Ngbaka vivono su di un territorio grande quanto l'Abruzzo, in villaggi disseminati nelle aree forestali e nella savana, tra la punta meridionale della Repubblica Centrafricana, il Congo e l'angolo nord-occidentale dell'ex Zaire (ora Repubblica Democratica del Congo). Tradizionalmente cacciatori, poi adeguatisi all'espansione agricola, coltivano soprattutto granturco e, per il mercato, caffè. Sottoposti alla propaganda missionaria da quasi un secolo, gli Ngbaka sono largamente cristianizzati, quasi equamente suddivisi, anche territorialmente, fra cattolici e protestanti. Gli Ngbaka della Repubblica Centrafricana sono circa 100.000, stanziati soprattutto lungo il fiume Oubangui, da Ouango a Mogoumba, a sud di Bangui.

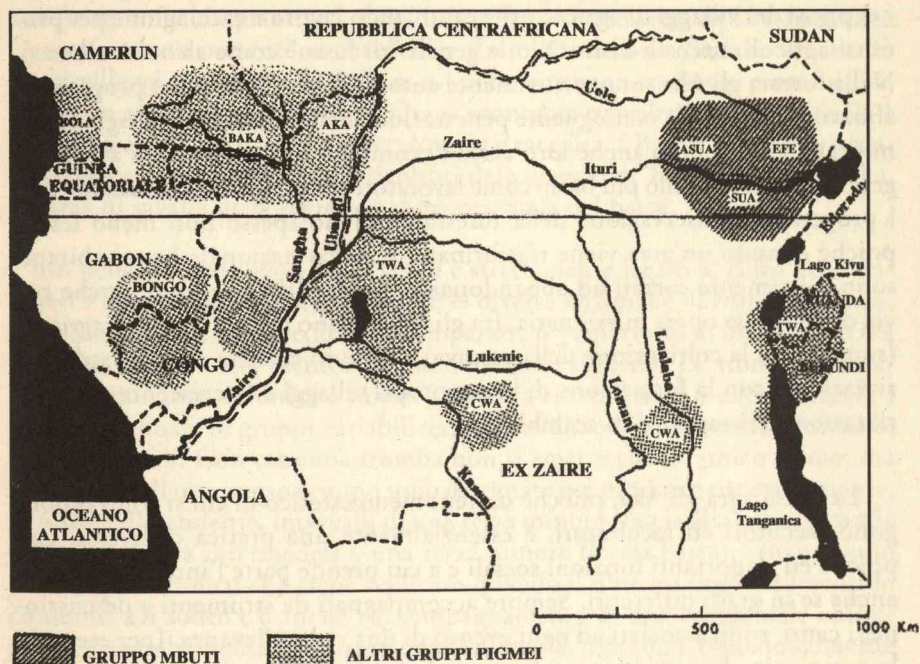
L'arco musicale (*mbela*), o "arco a bocca", viene impiegato per una musica individuale in certi riti di caccia, fabbricato e suonato dal cacciatore. Lo strumento consiste semplicemente in un ramo piegato quasi ad U e tenuto in quella posizione da una cordicella di rampicante fissata alle due estremità. Il musicista suona tenendo l'arco fra le ginocchia e colpendo con un bastoncino la corda tenuta davanti alla bocca aperta, che fa così da camera di risonanza, come con lo scacciapensieri. In questo modo si produce una sola nota; una

seconda viene ottenuta appoggiando alla corda una lama di metallo. Modificando forma e volume della bocca è possibile modulare toni differenti. Una variante dell'arco musicale usata dai popoli della savana, è il cosiddetto "arco a terra", per il quale anziché la bocca viene usata come camera di risonanza una buca scavata nel terreno.



Altro caratteristico strumento Nbaka è la grande arpa a dieci corde (*ngòmbí*). Le corde, due serie di cinque ad un ottavo di differenza, sono tese fra un corpo principale di legno cavo e un braccio leggermente arcuato. Il corpo, è ricavato da un tronco, poi ricoperto con la pelle di un animale ben tesa e fissata saldamente, ha due fori di risonanza e spesso superiormente termina intagliato in forma di una testa umana. Da esso, con un'inclinazione di circa 120°, si diparte un ramo arcuato dotato di chiavi tonali. Fra i due elementi sono tese corde parallele di lunghezza diversa, fatte un tempo con fibre vegetali ma ormai quasi sempre di nylon. Il musicista suona da seduto, con lo strumento in verticale appoggiato al braccio e alla gamba destri e pizzicando con le dita le corde da entrambi i lati, le acute, più vicine al busto, con la mano destra e le altre con la sinistra. L'arpa *ngòmbí* ha una doppia scala pentatonica decrescente in modo regolare da un'ottava ad una sesta maggiore. Viene suonata individualmente e anche, sovente, come accompagnamento di un repertorio vocale intimista.

AKA



Uno dei principali gruppi pigmei della foresta equatoriale centrafricana, gli Aka (chiamati anche Bayaka) si stimano essere circa 30.000 individui, distribuiti fra la Repubblica Centrafricana e il Congo settentrionale, sul territorio compreso fra i fiumi Ubangi e Sangha. Come gli altri pigmei della foresta, vivono in bande territoriali di dimensioni oscillanti, secondo i metodi di caccia impiegati e la stagione, fra 15-20 e più di 100 individui. Cacciano con le reti, l'arco e la lancia (di recente si sono aggiunti anche i fucili), e praticano la raccolta di vegetali, larve, insetti e miele. Con l'eccezione dell'uccisione dell'animale (nella caccia), che è prerogativa maschile, la divisione dei ruoli è molto flessibile e il rapporto fra i sessi è fondamentalmente paritario, così come quello fra ciascun membro della banda.

Insieme ai Baka (Camerun sud-orientale) e ai BaMbuti della foresta Ituri (territori nord-orientali dell'ex Zaire), gli Aka sono fra le popolazioni pigmee che trascorrono ancora lunghi periodi nella foresta. Il resto del tempo vivono nei pressi dei villaggi di agricoltori, scambiando lavoro e cacciagione per prodotti agricoli, utensili di metallo, e generi "di lusso" come alcool e tabacco. Nella foresta gli Aka sono virtualmente autosufficienti, ma il suo progressivo abbattimento con la conseguente penetrazione della società tecnologica e del mercato sta forzando anche loro verso l'economia nazionale, a cui accedono generalmente al livello più basso come lavoratori sottopagati. Paradossalmente, i progetti di conservazione della foresta risultano spesso non meno lesivi, poiché quando un'area viene trasformata in parco nazionale i suoi abitanti sono solitamente forzati ad abbandonarla. Negli ultimi decenni, anche per via dell'intensa opera missionaria, fra gli Aka si sono diffuse pratiche agricole (soprattutto la coltivazione della cassava) e sono in crescita i casi di sedentarizzazione, con la formazione di veri e propri villaggi e la crescente monetizzazione dei rapporti di scambio.

La musica fra gli Aka, più che un fenomeno estetico in cui si contrappongono esecutori ed ascoltatori, è essenzialmente una pratica collettiva, con precise ed importanti funzioni sociali e a cui prende parte l'intera comunità, anche se in gradi differenti. Sempre accompagnati da strumenti a percussione, i canti sono associati ad ogni evento di una certa rilevanza (per esempio le cerimonie che precedono e seguono le battute di caccia), così come alle piccole situazioni quotidiane. La loro complessa polifonia presenta, secondo Arom, numerose analogie con la musica della tradizione orale medievale, mentre tanto voci che percussioni "intrattengono una relazione poliritmica che obbedisce a principi matematici di estremo rigore".

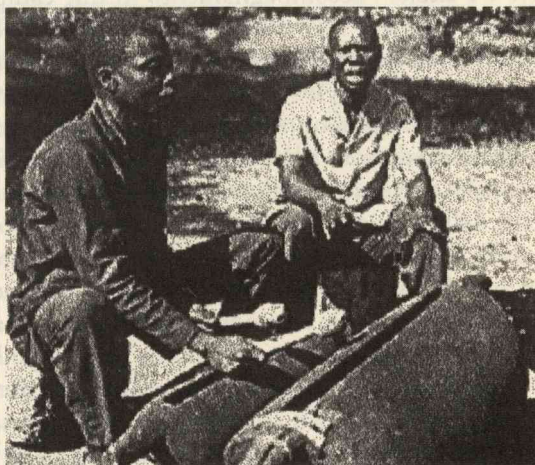
BANDA-LINDA

I Banda-Linda sono uno dei principali sottogruppi dell'etnia Banda (se ne conoscono una cinquantina), a sua volta fra i più numerosi della Repubblica Centrafricana e presente anche nell'ex Zaire, Camerun e Sudan. Vivono in estesi villaggi di "case-fattoria" in cui coltivano mais, cassava, patate dolci, tabacco e alcune varietà di noci. Quest'economia prevalentemente agricola è sostenuta anche da attività di caccia/pesca e raccolta. I Banda Linda che prendono parte al concerto sono agricoltori del villaggio di Trogodé, nell'Ouaka, un'area di savana nella regione centro-orientale del paese.

L'uso delle trombe (*ongo*) fra i Banda è strettamente legato al culto degli antenati e ai riti di iniziazione. Durante le diverse settimane di ritiro iniziatico, i ragazzi, fra gli otto e i tredici anni, imparano un repertorio di una quindicina di pezzi, insieme alla tecnica strumentale per eseguirlo. Le trombe Banda-Linda hanno dimensioni che vanno dai trenta centimetri al metro e settanta e vengono suonate in gruppi variabili dai dieci ai diciotto strumenti suddivisi in tre fasce tonali. Con ciascuna tromba non si emette che un unico suono, ma tutte quelle di uno stesso gruppo sono disegnate per produrre rispettivamente, in ordine discendente, intervalli di una terza minore (fascia alta), due seconde maggiori (fascia intermedia) e una terza minore (fascia bassa), secondo uno schema pentatonico che viene replicato quando il numero degli strumenti lo consente. Di solito c'è anche l'accompagnamento di due campane oblunghe. Le trombe acute, suonate trasversalmente, vengono tradizionalmente ottenute dalle corna di svariate antilopi, a cui viene praticato un foro tagliandone la punta. Agendo sul foro si può ottenere una nota più alta, che tuttavia non è inclusa nel corpo della polifonia ma viene usata soltanto come effetto decorativo. Per le trombe dal suono più basso vengono utilizzati tronchi svuotati dell'albero di papaia, suonati verticalmente con l'imboccatura ad un'estremità. Gli strumenti della fascia tonale intermedia sono invece scavati nelle particolari radici dalla forma ad imbuto di un albero chiamato *opo* in lingua locale. L'imboccatura, all'estremità più stretta, è ricavata con un taglio inclinato che rende necessario suonare lo strumento tenendolo in una caratteristica posizione obliqua. I pezzi del repertorio per trombe sono organizzati in modo che gli strumenti attacchino l'uno dopo l'altro secondo l'ordine discendente dello schema pentatonico. I musicisti sono disposti nel medesimo ordine in fila uno accanto all'altro, a formare una linea curva. A metà della fila, un po'

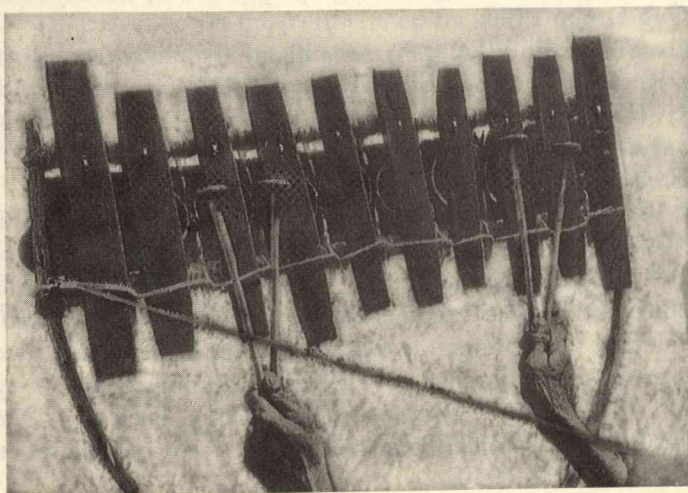
più indietro degli altri, sta il suonatore di campane. Di fronte ai musicisti c'è un conduttore, il 'maestro delle trombe', che conosce tutte le parti e le ha insegnate agli altri. È questi a dare il segnale d'inizio al primo della fila, segnalando poi a ciascun musicista il suo momento di attaccare e quello di terminare. Ognuno di essi, a parte naturalmente il primo, inizia la propria parte con riferimento a quella suonata da chi lo precede nella fila, cioè chi sta alla sua sinistra. La sovrapposizione serrata dei ritmi di ciascuna delle parti produce una sonorità straordinaria dal sorprendente livello di complessità, ma un piccolo errore nella valutazione del momento di attacco da parte di uno qualunque dei suonatori farebbe facilmente cadere tutti quelli che vengono dopo di lui.

I tamburi di legno a fessura (*lenga*) sono realizzati secondo un principio tanto semplice quanto ingegnoso. Un tronco d'albero, o un grosso blocco di legno, viene reso cavo lasciando un'apertura longitudinale su quella che diventerà la parte superiore del tamburo. I margini della fessura, lasciati intenzionalmente di spessore diverso, producono due suoni differenti quando percossi. I suonatori usano ciascuno due mazze dotate di una palla di lattice di gomma ad un'estremità. I *lenga* dei Banda-Linda hanno forma panciuta, che talvolta richiama la sagoma di un bufalo, e una lunghezza variabile fra uno e due metri. Generalmente questi tamburi vengono suonati in gruppi di tre o quattro di dimensioni diverse, a formare una specie di "famiglia".



GBAYA

Uno dei tre maggiori gruppi etnici della savana centrafricana, i Gbaya vivono principalmente nelle regioni sud-occidentali del paese, ma sono presenti anche in Camerun orientale, Congo settentrionale e ex Zaire nord-occidentale. Lo xilofono portatile (kálángbá) è largamente diffuso fra molte popolazioni centrafricane e costituisce lo strumento principale di quasi tutte le occasioni in cui si fa musica in gruppo. Le sbarrette di legno e le camere di risonanza sono fissate ad una struttura lignea costituita da un robusto arco incurvato pressappoco a semicerchio, le cui estremità sono unite da due traverse parallele distanti fra loro una ventina di centimetri. Il suonatore tiene l'arco appoggiato all'addome, sostenuto da una cinghia che gli passa intorno al collo e fissata alle estremità della traversa più distante. L'ampiezza dell'arco mantiene lo strumento abbastanza distante dal corpo da consentire di suonarlo comodamente. Perpendicolarmente alle traversine sono disposte le sbarrette, sotto a ciascuna delle quali, come camera di risonanza, è attaccata una zucca vuota. Queste sono scelte con cura affinché le loro dimensioni siano proporzionate alla lunghezza della corrispondente sbarretta. Sul lato della zucca viene fatto un forellino, poi coperto con una membrana con azione di mirliton (produce un ronzio che altera il suono eccitatore). Per percuotere le sbarrette si usano di solito quattro bastoncini di legno, due in ogni mano, ricoperti da una palla di gomma ad un'estremità.



BIBLIOGRAFIA CONSIGLIATA

- ARIOTI M., "I pigmei dell'Ituri-Zaire", in M. Arioti, B. Bernardi, A. Colajanni, U. Fabietti, F. Remotti, P. Scarduelli, *Uomini e re*, Roma e Bari, Laterza 1982, pp. 3-47. [Presentazione panoramica della cultura Mbuti, con discussione della principale letteratura antropologica sull'argomento. Valida lettura introduttiva].
- BAHUCHET S., *Dans la forêt d'Afrique Centrale: Les Pygmées aka et baka*, Parigi, SELAF 1993 [Serge Bahuchet, del CNRS francese, studia l'etnoecologia delle popolazioni della foresta equatoriale centrafricana, e in particolare i pigmei Aka, dai primi anni '70].
- e HEWLETT B.S. (a cura di), *African Pygmies of the Western Congo Basin, studies of Aka Pygmies and their neighbours*, Cambridge University Press, in preparazione [Questa raccolta di saggi dovrebbe contenere anche informazioni sugli Ngbaka].
- BERRY J.W., BAHUCHET S., VAN DER KOPPEL J., ANNIS R., SÉNÉCHAL C., CAVALLI-SFORZA L.L., WITKIN H., *On the edge of the forest. Cultural adaptation and cognitive development in Central Africa*, Swets North America/Swets and Zeitlinger (Lisse) 1986. [Materiale sugli Ngbaka].
- DEHOUX V. *Les 'chants à penser' des Gbaya (Centrafrique)*, Parigi, SELAF (Ethnomusicologie II) 1986.
- Burnham P.C., *Gbaya (Heritage Library of African Peoples. Central Africa)*, Rosen Pub Group 1996.
- CIPRIANI L. e Grottanelli V.L., "I Pigmei e Pigmoidi della foresta centrale", in Biasutti R., *Le Razze e i popoli della terra*, vol. 3, Torino, UTET 1955, pp. 540-581. [Uno storico saggio d'autore nella ponderosa e ancora affascinante opera curata da Roberto Biasutti].
- JANNI P., *Etnografia e mito. La storia dei Pigmei*, Roma 1978.
- PUCCINI S., "Gli Akkà del Miani: Una storia etnologica nell'Italia di fine secolo (1872-1883)", in *L'Uomo*, VIII, 1984, n. 1, pp. 28-58 e n. 2, pp. 197-217. [Nel 1874 due pigmei "Akkà" vennero spediti in Italia alla Reale Società Geografica come "eredità" dell'esploratore Giovanni Miani, morto mentre tentava di raggiungere le sorgenti del Nilo. Questi due articoli sono una ricostruzione degli eventi e del dibattito etnologico che ne seguì].
- SCHEBESTA P., *Die Bambuti-Pygmäen vom Ituri*, Vol. I, II (1, 2, 3), Mémoires de l'Institut Royal Colonial Belge, Section de Sciences Morales et Politiques, Bruxelles 1938-1950.

- *Les Pygmées du Congo Belge*, Mémoires de l'Institut Royal Colonial Belge, Section de Sciences Morales et Politiques, Bruxelles, XXVI/2, 1952.
[Missionario cattolico seguace della scuola di antropologia di Vienna, Paul Schebesta intraprese il primo studio sistematico sui pigmei africani, negli anni '30, nel corso di tre spedizioni la più lunga delle quali fra i Mbuti dell'Ituri (ora nella Repubblica Democratica del Congo). Secondo l'impostazione "storico-culturale" della scuola viennese, Schebesta svolse una ricerca ad ampio raggio su tre differenti gruppi di pigmei, con l'intento di tracciare un quadro rappresentativo di quello che si pensava fosse uno dei più arcaici 'cicli culturali' dell'umanità. Benché i presupposti teorici di Schebesta siano poi stati abbandonati, il grado di scientificità e la ricchezza di dati contenuti nella sua opera ne fanno ancora oggi una preziosa fonte d'informazioni].
- THOMAS J., AROM S., MAVODE M., "Contes, proverbes, devinettes ou énigmes, chants et prières ngbaka-màbo (République Centrafricaine)", in *Langues et littérature d'Afrique noire*, 4, Klincksieck, Paris 1970.
- THOMAS, J.M.C. e BAHUCHET S. (a cura di), *Encyclopédie des Pygmées Aka. Techniques, langage et société des chasseurs-cueilleurs de la forêt centrafricaine (Sud-Centrafrique et Nord-Congo)*, Parigi, SELAF 1983.
- TURNBULL C., *The Forest People*, New York, Simon & Schuster 1961 (tr.it. «I Pigmei. Il popolo della foresta», Milano, Rusconi 1979). [In uno stile piano e accattivante, l'antropologo britannico Colin M. Turnbull racconta "la vita e i sentimenti" dei pigmei Mbuti della banda di Epulu, nella foresta Ituri, fra i quali visse per quattordici mesi fra il 1957 e il 1958 venendone accettato come membro. I risultati di Turnbull, insieme a quelli di Schebesta, sono considerati classici punti di riferimento per la ricerca sui pigmei africani].
- *The Mbuti Pygmies: An Ethnographic Survey*, Anthropological Papers of the American Museum of Natural History, New York 1965. [Ricca messe di dati organizzati in modo tale da farne un'opera di facile consultazione su aspetti specifici della cultura Mbuti anche per lettori non specialisti. Numerose tavole e fotografie].
- *Wayward Servants. The Two Worlds of African Pygmies*, Londra 1966.

DISCOGRAFIA

Central African Republic: Music of the Dendi, Nzakara, Banda-Linda, Gbaya, Banda-Dakpa, Ngbaka, Aka pygmies, Auvidis D8020 [Registrazioni eseguite fra il 1983 e il 1989].

AROM S., *Music of the Ba-Benjellé Pygmies*, Barenreiter Musicaphon Bm 30 L2303, 1965.

- *Antologie de la musique des Pygmées Aka*. Ocora C559012 13, 1978. [Anche su CD. Registrazione del gruppo Aka nei pressi del villaggio di Mongoumba, a circa 100 chilometri da Bangui. Ottima qualità].
- *Baka Pygmy Music*, EMI/Odeon, 3C 064-18265, 1977. [Anche su CD. Baka del Camerun meridionale. Include musiche con percussioni d'acqua, in cui giovani ragazze cantano nella foresta accompagnandosi battendo l'acqua di un torrente].

ARRIGONI G., *Cérémonie du Bobé chez les Pygmées du Nord Congo*, Ocora C560010, 1991. [Musiche BaNgombé (Baka), Ba-Benjellé (Bayaka) e Mikaya. Registrato nei pressi di Ouesso, nel Congo settentrionale].

BONNAUD F., *Pygmées*, Playsound PS 33509. [Registrato fra gli Aka negli anni '70].

CASOL F., *The Aka Pygmies Nzomba*, Carbon 7 C7.002, 1991.

CRADICK M. e AVIS J., *Heart of the Forest*, Hannibal/Rykodisk 1993.

DEMOLIN D. e BAUCHET S., *Pygmées du Haut-Zaïre, Kango-Efe-Asua*, Fonti Musicali-Musée Dapper, fmd 190, 1991. [Ottima raccolta di musiche dei pigmei della foresta dell'Ituri, curata dall'antropologo francese Serge Bahuchet che studia l'etnoecologia della foresta centrafricana dagli anni '70].

- *Polyphonies des Pygmées Efe*, Fonti Musicali, fmd 185, 1990.

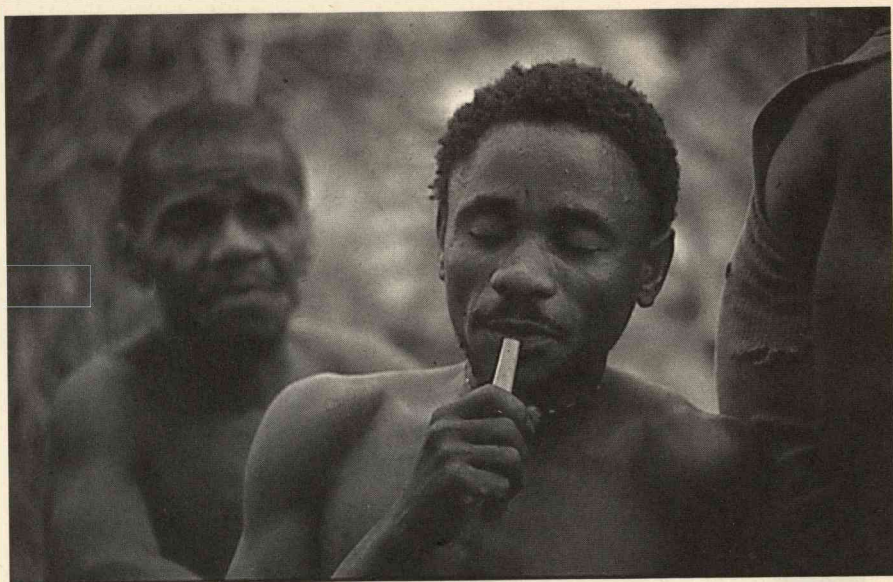
GUILLAUME H., *Pygmées*, ORSTAM, SELAF, Ceto 795, 1982. [Musiche degli Aka. Comprende una rarissima registrazione del *mbiti*, un arco musicale di fabbricazione femminile, fatto di un giovane alberello, una larga foglia e una cordicella].

GUIZZI F. e GALES F. (a cura di), *I pigmei della fascia equatoriale*, "Musiche e voci dei popoli da salvare", Ludi Sounds 1989 [La prima antologia di questo genere uscita in Italia. Musiche delle popolazioni pigmee di tutto il mondo: Aka, BaMbuti, BaMbenga, Baka, BaTwa dell'Africa, Onge delle isole Adamane, pigmei della Nuova Guinea, "negritos" della penisola di Malacca (India) e dell'arcipelago delle Filippine].

- HUCHIN C., *Chants et Danses Pygmées*, Chant du Monde LDY 4176, 1957. [Registrato nel Congo settentrionale].
- HUGUET P., *M'Benga Pygmies in the Congo*, Pithys 100112, 1992.
- QUERSIN B., *Polyphonies Mongo: Batwa, Ekonda*, Ocora OCR 53, 1971. [Un interessante accostamento di musiche dei pigmei Batwa e della vicina popolazione non pigmea degli Ekonda, che evidenzia le reciproche influenze. Registrato nell'ex Zaire, nei pressi del lago Tumba].
- SALLEE P., *Musique des Pygmées Bibayak*, Ocora 558504, 1975. [Anche su CD. RegISTRAZIONI di musiche dei Baka del Gabon settentrionale].
- BLUMENFELD L. (a cura di), *Echoes of the Forest: Music of the Central African Pygmies*, The Musical Expedition Series, CD/CT4020, 1995. Libro + CD/CT. [Musiche di BaMbuti, Efé e Ba-Benzélé, registrate rispettivamente da Colin M. Turnbull, Jean-Pierre Hallet e Louis Sarno].
- SARNO L., *Bayaka: The Extraordinary Music of the Babenzélé Pygmies and Sounds of their Forest Home*, Ellipsis Arts CD3490, 1996. Libro + CD. [Opera eccellente. Il libro ha 90 pagine con numerose fotografie a colori. Le registrazioni conservano i suoni di sottofondo della foresta].
- *Boyob*. Disponibile su nastro presso Sound Photosynthesis, P.O. Box 2111, Mill Valley, CA 94942-2111. [Registrato ad Amopolo nel 1989].
 - *Voices of the Forest*. Disponibile presso Henry W. Targowski, 16 Langridge, Rhyl Street, Londra NW5 4LY. [Registrato a Amopolo, Mombongo, Sao-sao e Yandoumbé, 1986-1992].
 - *Bayaka Harp Songs*. Disponibile presso Sound Reporters, P.O. Box 10214, 1001 EE Amsterdam. [Registrato ad Amopolo, 1987. Questa e le due precedenti sono le registrazioni 'storiche' di Sarno, quando lui stesso si duplicava i nastri che poi vendeva. Louis Sarno vive con i pigmei Aka a Yandoumbé].
- TRACEY H., *Mbuti Pygmy*, International Library of African Music, *The Sound of Africa* series TR-125, 1952.
- TURNBULL C., *The Pygmies of the Itury Forest*, Folkways Ethnic Series FE 4457, 1958. [Ancora una delle raccolte più affascinanti].
- *Music of the Rain Forest Pygmies of North-East Congo*, Lyrichord LLST 7157, 1967.
- ZEMP H. (a cura di), *Les Voix du monde. Une anthologie des expressions vocales*, Les Chants du Monde, CMX 3741010.12, 1996.

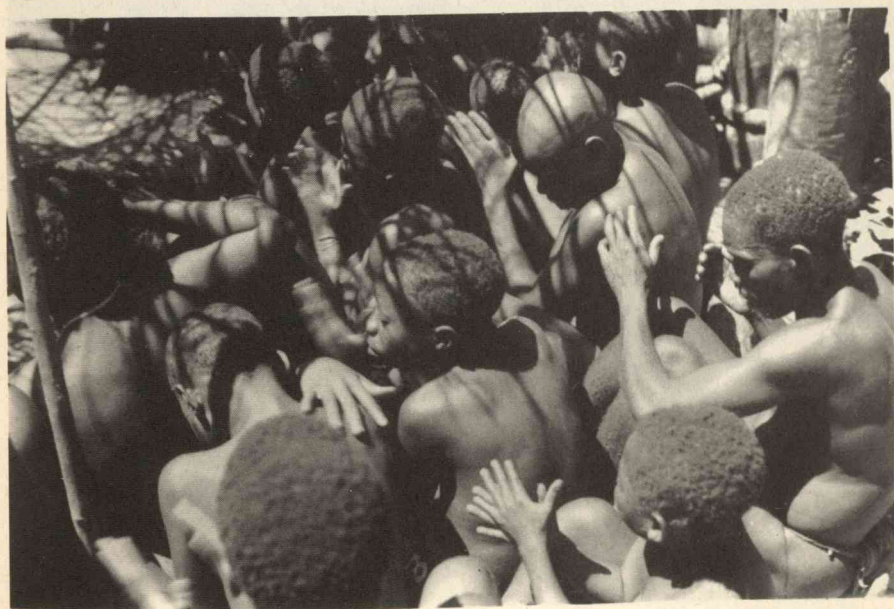
1. Ngòmbí, arpa a dieci corde Ngbaka

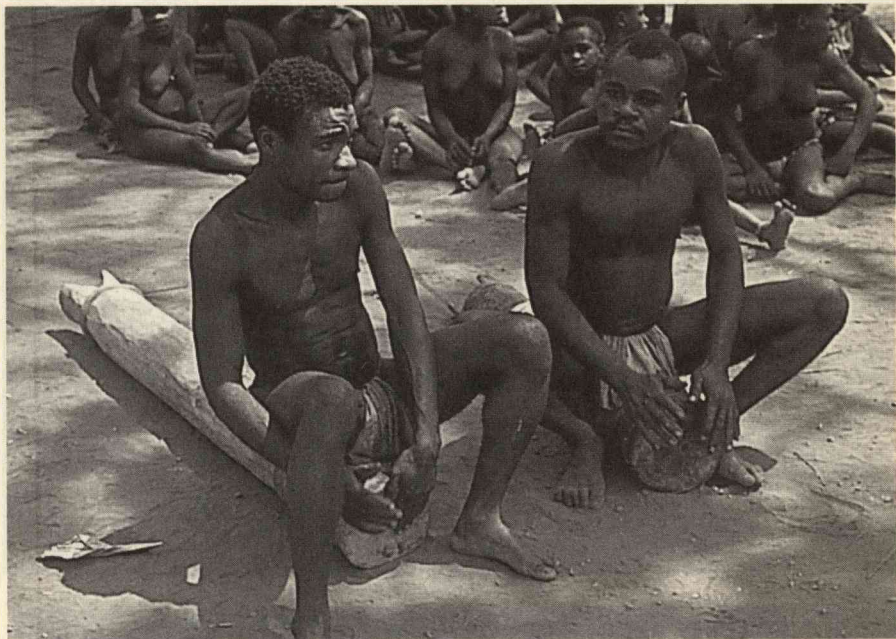




2. *Mo.beke*, fischietto Aka

3. Coro di pigmei Aka

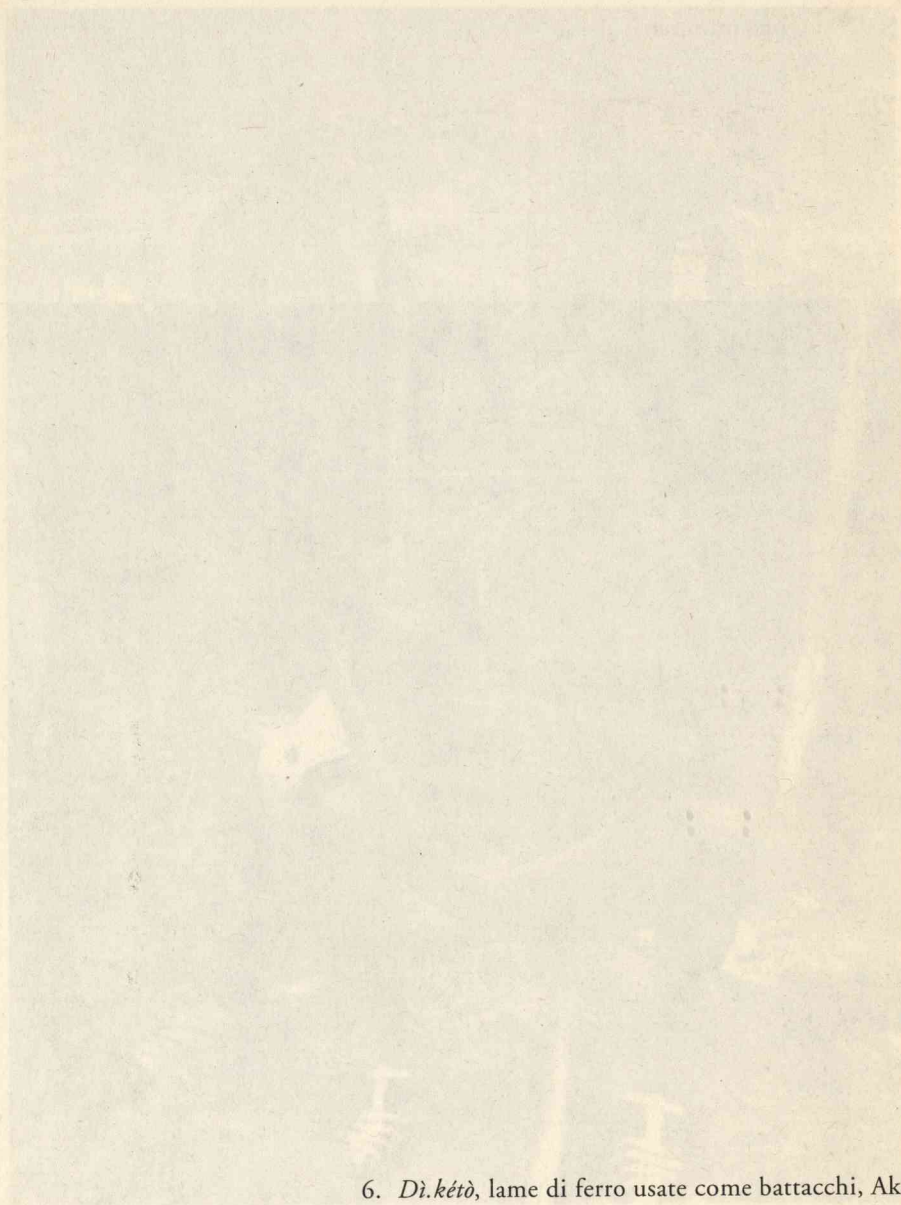




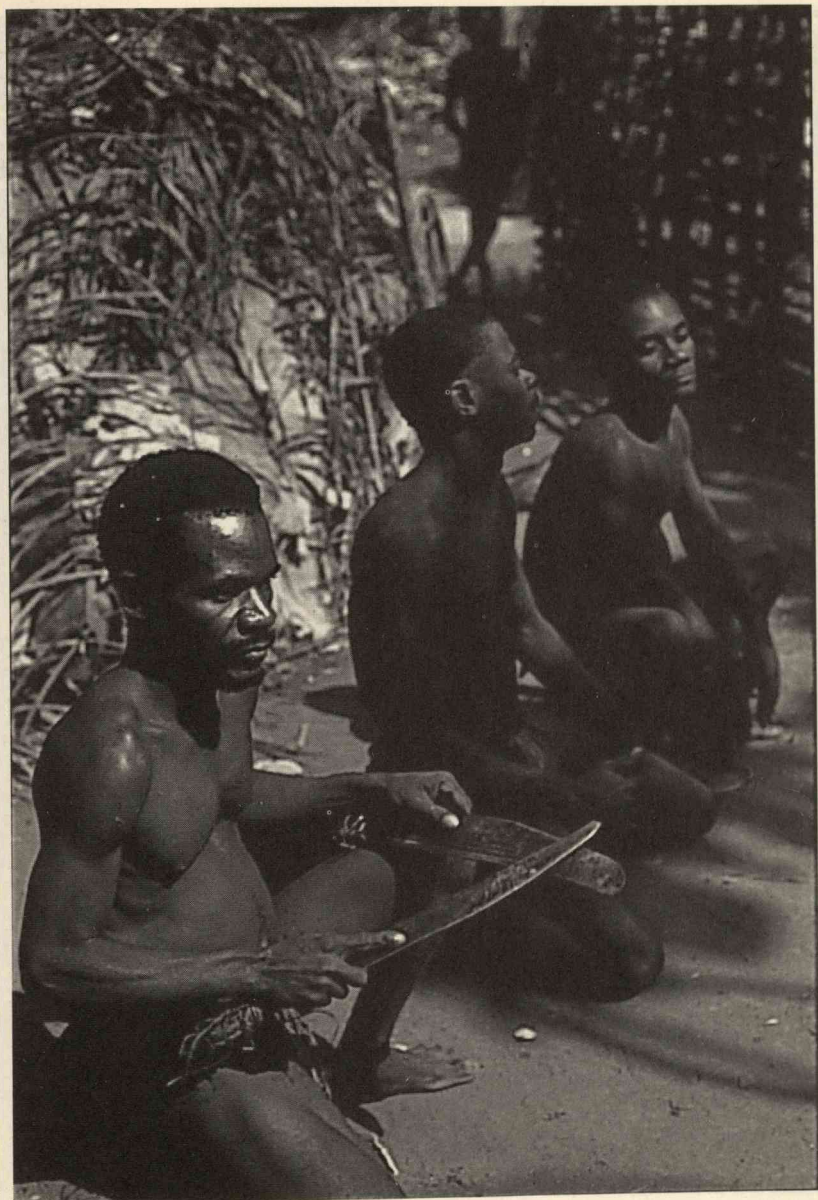
4. *Mondumu*, tamburi Aka

5. *Mbela*, arco musicale Ngbaka





6. *Di.kétò*, lame di ferro usate come battacchi, Aka





7. *Ongo*, Trombe Banda-Linda

8. *Kálángbá*, xilofono Gbaya



Ma non erano primitivi?

Tullia Magrini

Il fascino che l'Africa ha esercitato sull'Europa nel corso del nostro secolo ha uno dei suoi punti culminanti nella scoperta del "primitivo" da parte di un gruppo di artisti che lavorano a Parigi negli anni attorno al 1910, segnati da una straordinaria spinta innovativa ai più diversi livelli. Nella capitale francese affluiscono oggetti portati dalle colonie e le maschere africane colpiscono l'estro di Picasso, Braque ed altri artisti impegnati nell'elaborazione del distacco dal naturalismo e illusionismo che hanno dominato la pittura e la scultura occidentale a partire dal Rinascimento. Allacciando un inedito rapporto con il "tribale", l'arte moderna scopre il proprio legame con l'"universalmente umano", al di là delle specificità culturali e storiche. Questa operazione di "ritorno alle origini", che consente di scrollarsi di dosso la pesante eredità della cultura occidentale, contiene in realtà aspetti ambigui, come ha evidenziato l'antropologo James Clifford: in particolare, l'«inclinazione ad appropriarsi dell'alterità o a riscattarla, a costituire a propria immagine le arti non-occidentali, a scoprire capacità "umane" universali, astoriche»¹, per esempio sottovalutando la diversificazione dell'arte africana e selezionando secondo criteri occidentali ciò che in essa può o meno essere considerato espressione del "primitivo". Dal punto di vista storico, essa segna l'inizio della massiccia immissione nel mercato occidentale dell'arte di ciò che in precedenza era considerato come appartenente alla classe ben meno prestigiosa dei manufatti dei "selvaggi" o delle curiosità esotiche, e che viene ora opportunamente riclassificato in base ad una rielaborazione delle categorie estetiche dell'occidente. Questa rielaborazione si dimostra durevole nel corso del secolo e consente l'attribuzione di un duplice statuto ai prodotti

¹ James CLIFFORD, *I frutti puri impazziscono*, Torino, Bollati Boringhieri 1993, p. 225.

delle culture “primitive”, quello di reperto etnografico e insieme di oggetto artistico, che ne permette indifferentemente la collocazione entro musei dedicati all’una o all’altra categoria di bene culturale, talora accanto alle opere di Picasso ed altri artisti del primo Novecento.

L’operazione che si svolge a livello delle arti figurative viene tentata negli stessi anni anche a livello musicale. Ma l’acquisizione della musica africana da parte del mondo occidentale è un’operazione ben più complessa rispetto a quella che investe le arti figurative: non ci sono “oggetti” che possano essere facilmente trasportati dall’Africa e immessi nel mercato parigino, a parte gli strumenti musicali che vanno ad arricchire i musei. Le tecniche della registrazione e riproduzione sonora sono ancora agli inizi, la disciplina che è deputata alla conoscenza delle musiche non occidentali (allora chiamata musicologia comparata) e che si sta sviluppando a Berlino e a Vienna è ignorata dai compositori, che cercano, come gli artisti, prodotti facilmente reperibili e imitabili. Se l’approccio diretto alla musica del continente nero è quindi impresa troppo complessa per i musicisti che operano nell’ambiente parigino in questo momento storico, più semplice appare un approccio mediato attraverso altri generi musicali, elaborati dalle popolazioni di origine africana nei territori della loro forzata diaspora. L’Europa conosce così innanzi tutto i prodotti sonori degli afroamericani, come il *ragtime*, il *blues*, prodotti molto più facilmente accessibili, che mediano il rapporto con l’Africa attraverso il sincretismo con la musica occidentale e un rinnovato processo creativo. Stravinskij, Casella, Milhaud, sono tra i primi compositori che si cimentano nella rielaborazione del *ragtime* a partire dal 1918. Milhaud parteciperà poi ad un’operazione più ambiziosa, la realizzazione della cosmogonia africana *La Création du monde* (1923), un balletto basato su un soggetto di Blaise Cendrars che descrive la formazione della vita dal caos e la nascita dell’uomo. Il primitivismo del soggetto viene elaborato a livello delle scene e costumi da Ferdinand Léger ricorrendo ampiamente ai modelli della scultura africana, mentre Milhaud sfrutta la sua familiarità con la musica statunitense per arricchire la partitura di richiami al *blues*. L’evocazione della musica del continente nero è dunque mediata attraverso il riferimento alla sua elaborazione nel Nuovo Mondo, ma ciò non impedisce che queste espressioni musicali vengano comunque intese come manifestazioni dirette di un “primitivismo” musicale che si deve alla matrice africana. Due anni dopo, nel 1925, l’americana Josephine Baker approda a Parigi dopo aver raggiunto Harlem dalla natia Saint Louis, e conquista la capitale francese cantando e danzando nella *Revue Nègre* al Théâtre des Champs-Élysées. L’immagine della “Venere nera”,

vestita di un gonnellino di banane, diventa essa stessa un'espressione di "primitivismo", inteso come liberazione del corpo e manifestazione di pulsioni primarie, e non a caso verrà inserita nella mostra che il Museum of Modern Art di New York dedica nel 1984 a *"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. Una descrizione efficace del modo in cui il musicista nero viene inteso dall'intellettuale parigino in questi anni si può cogliere in quanto scrive Eugène Jolas nel 1928 in *Le Nègre qui chante*: «Il negro è il poeta puro del continente americano [...] È il bambino che non sa di preciso ciò che vuole dire questa civiltà meccanica, questa disciplina dei muscoli e dei nervi, questa standardizzazione delle emozioni. Egli rivela i suoi sogni con frasi dirette e concrete, ma riesce sempre a dare un fervore sensuale a tutte le sue manifestazioni»².

Sensualità, semplicità ed essenzialità espressiva, assenza di inibizioni, sono aspetti basilari nella costruzione europea del "primitivismo" africano. A partire dai primi decenni del Novecento il rapporto dell'Europa con la cultura africana si sviluppa su queste premesse, ancora vive oggi a livello della cultura di massa. Noi e l'altro, civile e incivile, evoluto e primitivo, sono le dicotomie che ci consentono di essenzializzare l'"africano" sopprimendo la varietà culturale, sociale, umana e, infine, artistica delle popolazioni di un intero continente.

La conquista della coscienza della ricchezza e varietà musicale dell'Africa non è stata del resto facile neppure a livello scientifico. Nel primo storico contributo dedicato alla musica africana - l'articolo "African Negro Music", pubblicato nel 1928 sul primo numero della rivista etnologica *Africa* - Erich von Hornbostel teorizzò una divergenza radicale fra i principi della musica europea ed africana, contrapponendo l'enfasi sulla dimensione verticale, armonica, della prima a quella sulla dimensione orizzontale, polifonica, della seconda, l'assenza di uno stretto rapporto fra linguaggio e musica in Europa alla sua presenza in Africa, e sottolineando infine il «contrasto essenziale tra la nostra concezione ritmica e quella degli africani: noi procediamo in base all'ascolto, loro in base al movimento»³. Nonostante l'esiguità dei materiali su cui questa interpretazione si basava (pochi documenti incisi su cilindri di cera acquisiti da fonti disperate) e l'assenza di un contatto diretto "sul campo" con la musica africana, lo scritto di Hornbostel esercitò un'influenza durevole sugli studi successivi e diede un fondamento solido alla inclinazione a

² Eugène JOLAS, *Le Nègre qui chante*, Paris, Ed. des Cahiers Libres 1928.

³ Erich VON HORNBOSTEL, «African Negro Music», in *Africa* 1 (1928), p. 53.

trattare la musica dell'Africa nera come un fenomeno omogeneo. Ciò del resto era coerente con la tendenza della musicologia comparata (poi divenuta etnomusicologia) a mutuare dall'antropologia culturale la nozione di area culturale, intesa come un complesso di "tratti" condivisi all'interno di un'area geografica. In questa prima fase di organizzazione dei sistemi musicali dell'orbe intrapresa dagli studiosi occidentali, le diversificazioni interne alle "aree" venivano poste in secondo piano, coerentemente con quelli che erano allora gli obiettivi e i metodi della disciplina.

Le conseguenze di questo approccio si sono fatte sentire a lungo: «L'idea che la musica africana, da Città del Capo a Nairobi e Dakar, formi "un tutto indivisibile"⁴ si è rivelata assai tenace, nonostante l'evidenza sempre maggiore di variazioni esistenti sia tra le varie tradizioni locali, sia all'interno di esse»⁵. Bisogna arrivare a tempi abbastanza recenti per trovare parole, come quelle di Alan P. Merriam, che ridefiniscono il mondo della musica dell'Africa nera come una «vasta area all'interno della quale si manifestano sostanziali diversità»⁶. La diversità investe gli strumenti musicali, fantasiosamente concepiti in una ricerca originalissima dei più diversi effetti timbrici, le tecniche esecutive, che comportano talora concezioni del corpo e del suo rapporto con lo strumento sconosciute all'occidente⁷, l'uso variegato della voce, talora impegnata in stupefacenti imitazioni strumentali, le complesse prassi polivocali e contrappuntistiche.

La nascita di collane discografiche dedicate alle musiche etniche, la produzione di film etnografici e la realizzazione di festival e rassegne dedicate alle musiche del mondo hanno consentito negli ultimi decenni una conoscenza diretta di un'ampia varietà di pratiche musicali africane, favorendo un ascolto più approfondito e sensibile all'originalità e al fascino dell'invenzione musicale "nera". In questo ambito riveste estremo rilievo il concerto organizzato per Settembre Musica da Simha Arom, massimo studioso delle polifonie africane, dedicato ad un complesso di tradizioni strumentali e vocali dell'Africa

⁴ Arthur M. JONES, *Studies in African Music*, London, Oxford University Press 1959, p. 200.

⁵ Christopher WATERMAN, "Lo sviluppo ineguale dell'etnomusicologia dell'Africa: tre temi e una critica", in *Uomini e suoni*, a cura di Tullia Magrini, Bologna, Clueb 1995, p. 328.

⁶ Alan P. MERRIAM, "Traditional Music of Black Africa", in *Africa*, a cura di P. Martin e P. O'Meara, Bloomington, Indiana University Press, 1977, p. 224.

⁷ Cfr. Tullia MAGRINI, "La valiha dell'Ile Sainte Marie (Madagascar)", in *Culture musicali*, n. 10-11 (1988), pp. 50-65.

centrale. Il concerto ospiterà musicisti di varie comunità centrafricane - Banda Linda, Aka, Gbaya, Ngbaka - e illustrerà una vasta gamma di pratiche strumentali (dall'arco musicale all'arpa, dallo xilofono alle orchestre di trombe e di tamburi) e una straordinaria tradizione di contrappunto vocale. Una comunità pigmea, artefice di una delle più peculiari espressioni musicali dell'Africa nera, salirà su un palcoscenico per realizzare per un pubblico occidentale i mirabili intrichi polifonici che non potrebbero essere più lontani da quelle idee di "primitivismo", semplicità espressiva, elementarità del linguaggio, che hanno caratterizzato per troppo tempo l'approccio occidentale alla musica africana. Ascoltando queste complesse e affascinanti forme di polifonia vocale e strumentale non va dimenticato che esse sono insieme espressione sociale e rappresentano raffinati modelli di interazione elaborati dalle comunità per dare forma al rapporto collettivo. Anche per questo l'emozione di questo incontro non può essere sottovalutata: non solo perché avviene al termine di un secolo segnato per lungo tempo dal fraintendimento della cultura africana sotto il segno del "primitivismo"; ma soprattutto perché avviene in un presente che, nel diventare futuro, lascia ben poco spazio alle voci degli uomini che fanno musica come espressione di sé e della propria cultura e ci parla già di nostalgia per i tesori culturali che vengono spazzati via, spesso insieme a chi li ha prodotti, nel momento del trionfo della globalizzazione e delle sue logiche irrispettose della diversità.

Noi, "figli della foresta". Il fascino dei pigmei africani

Francesco Remotti

Chi volesse incontrare i pigmei in Africa (nella foresta equatoriale, dall'Atlantico fino all'area dei Grandi Laghi, in Camerun, Gabon, ex Zaire, Congo, Repubblica Centrafricana, Rwanda e Burundi) non potrebbe fare a meno di attraversare una fitta coltre di pregiudizi etnici e razziali nei loro confronti. Le popolazioni che da ogni parte li circondano li considerano molto spesso non soltanto inferiori in termini culturali, ma anche moralmente spregevoli. In genere, le etnie che intrattengono un rapporto oppositivo con la foresta giudicano in modo negativo tutto ciò che la riguarda e soprattutto i suoi abitanti. I Nande (o Banande) dell'ex Zaire sostengono per esempio che la foresta è un mondo infido, da cui tenersi alla lontana, e vedono i pigmei come esseri tanto inferiori da trovarsi appena al di sopra delle scimmie. Eppure - come talvolta succede - un forte giudizio negativo o denigratorio nasconde un apprezzamento più segreto e inconfessato. Così, è significativo che il più importante rituale di iniziazione maschile (*olusumba*) tra i Nande si svolgesse nella foresta, lontano dai villaggi, nel mondo dei tanto disprezzati pigmei, e che il pigmeo venga chiamato con un termine (*omusumba*), che invece di tradurre disprezzo, esprime un grande riconoscimento della sua capacità di orientarsi nel mondo intricato e misterioso della foresta, di saperne trarre cibo e sostentamento, di saperla abitare. Proprio questa oscillazione, questo doppio giudizio nei confronti dei pigmei - negativo per un verso, positivo per l'altro - è il tratto che emerge in modo diffuso nella visione elaborata dai "Grandi Neri", cioè dai gruppi di lingua bantu o sudanese con cui essi sono in contatto. Secondo Serge Bahuchet (1991: 127), i pigmei svolgono un «ruolo ambiguo» nella cosmologia, anzi - potremmo dire - nell'antropologia dei Grandi Neri. La maggior parte di questi gruppi, allorché pensa alle proprie origini, fa intervenire i pigmei come attori di civilizzazione: essi ritengo-

no infatti che alle origini i pigmei fossero detentori di elementi fondamentali come la caccia con trappole, la lavorazione del ferro e persino l'agricoltura e la vita nei villaggi. In un secondo tempo, i pigmei sarebbero stati derubati e spogliati di questi elementi: ridotti allo stato selvaggio, essi sarebbero stati costretti a rifugiarsi nella foresta, dove tuttora vivono, privati degli elementi di civiltà che invece caratterizzano attualmente la vita dei Grandi Neri. Con ciò i neri riconoscono ai pigmei un'indiscutibile priorità non soltanto territoriale (i primi occupanti del territorio della foresta), ma anche culturale; ritengono anche, però, che i pigmei siano stati protagonisti di un "regresso" (dalla vita di villaggio al contatto immediato con la foresta); reputano infine che questo regresso sia dovuto a un furto o una spoliazione, di cui i pigmei sarebbero stati vittime; i neri ammettono dunque che alla base della loro attuale superiorità culturale vi sia una depredazione di cui essi sono gli avvantaggiati e nello stesso tempo i responsabili. Un po' come dire: se non fossero arrivati i neri, i pigmei avrebbero verosimilmente continuato a fruire delle loro conquiste culturali. Alle origini, vi sarebbe dunque un atto di violenza: il disprezzo dei pigmei da parte dei neri sembra tradursi nell'ammissione di una colpa; è per colpa dei neri che i pigmei si sarebbero ridotti al loro stato di "selvatichezza".

Ma questo è ciò che i neri pensano, nei loro contorcimenti mentali, del loro rapporto con i pigmei. Non è detto che i pigmei ritengano di essere ricaduti indietro, nella selvatichezza, dopo le conquiste culturali della vita di villaggio, dell'agricoltura e della lavorazione del ferro. Sono i neri a pensare che queste siano doverose conquiste culturali (ancorché ottenute a danno dei pigmei). I pigmei, per parte loro, sostengono molto più semplicemente non già di essere stati depredati di alcunché - di una cultura che li avrebbe fatti sopravvivere rispetto allo stato di selvatichezza -, bensì di essere e di essere sempre stati i "figli della foresta". La Foresta, la grande foresta equatoriale dove essi abitano in piccoli gruppi, è infatti per i pigmei "padre" e "madre": essa è anche la "grande dispensatrice" e l'"amante", il "capo" e l'"arbitro finale", il "dio", la "divinità" (Mosko 1987: 898). Nelle credenze dei pigmei Mbuti (foresta dell'Ituri, ex Zaire), la Foresta interviene nello sviluppo del feto nel grembo materno, e i genitori, componendo e cantando ninnananne di foresta e parlando al loro piccolo essere cominciano a istruirlo sulla "sfera" di foresta in cui vedrà la luce e con cui si identificherà (Mosko 1987: 899). Del resto, la stessa foresta (*ndura*) è concepita come un "grembo" (*ndu*), e l'una e l'altro sono immaginati come una "sfera" (*ndu*), al cui interno vi è "quiete", mentre all'esterno vi è "rumore". L'esterno della "sfera" coincide con i villaggi dei

Grandi Neri, con cui i pigmei hanno continui contatti e scambi: né gli uni né gli altri potrebbero infatti sopravvivere al di fuori di questo rapporto simbiotico (i pigmei forniscono i prodotti della caccia e in genere della foresta, mentre i neri danno in cambio i prodotti dei loro orti e della lavorazione del ferro). Ma questi rapporti, pur frequenti e importanti, rappresentano delle uscite verso il "rumoroso" mondo esterno, da cui i pigmei si ritraggono periodicamente per ricercare la "pace" e la "quiete" della loro "sfera" - "grembo" forestale. La foresta, che è per i pigmei - come abbiamo visto - "padre" e "madre", dispensatrice di calore, di protezione e di affetto, oltre che di cibo e vestiti, è "buona" e "affettuosa" con i suoi figli; e allora il rapporto con la foresta deve essere improntato a "dolcezza", "gentilezza", "serenità", "quiete" (*ekimi*) (Turnbull 1965: 254-255). L'*ekimi* si addice alla foresta, mentre il mondo esterno - quello dei villaggi dei Grandi Neri - è caratterizzato da rapporti duri, gerarchizzati, commercializzati, da cui non sono assenti frode, inganno, disprezzo, in cui occorre di continuo contrattare e interloquire con il linguaggio dei neri. E questo è davvero il mondo del "rumore".

Il rumore, tipico del mondo esterno, è cattivo. Il suono, invece, si abbina all'*ekimi*, alla "quiete" del mondo interno; e suono e quiete, entrambi "freschi", piacciono molto alla foresta (Turnbull 1965: 254-55). La cultura dei pigmei si divide allora in una *facies* esterna, quella dei contatti con i neri, e in una *facies* interna, quella del rapporto intimo con la Foresta. L'opposizione "rumore"/"suono" è una maniera efficace e incisiva per comprendere i significati più profondi della loro cultura. Se si tiene presente che i pigmei non possiedono una loro lingua esclusiva, bensì adottano la lingua dei gruppi con cui sono in contatto, spesso in relazione simbiotica (per esempio, la lingua dei Lese o dei Bira per i Mbuti dell'Ituri), non può non colpire che la lingua della comunicazione ordinaria, la lingua di tutti i giorni, ovvero anche la lingua degli scambi interetnici, pertiene alla sfera del "rumore" e quindi dell'esteriorità. I pigmei non si identificano dunque con una loro lingua a parte, perché qualunque lingua essi parlino essa appartiene al mondo degli "altri": vittime, forse, di una sorta di impressionante alienazione linguistica che li vincola inesorabilmente a un mondo esterno, essi parlano anche tra loro, normalmente, la lingua degli altri. Ma a questo mondo del "rumore" linguistico - quello esterno - si contrappone un mondo interno, anch'esso fatto di un linguaggio, che è però una lingua "senza parole": è il mondo interno del "suono", e anzi del "canto". Più in particolare, per i Mbuti lo *jodel* (il passaggio brusco dalla voce di petto alla voce di testa), che contraddistingue in modo peculiare i canti dei pigmei, è da intendersi come la loro vera lingua: esso è il

ki-mbuti (così come il *ki-bira* è la lingua dei Bira o il *ki-lese* è quella dei Lese). «Questa è la nostra vera lingua» - dicono i pigmei Mbuti; ed è una lingua che nessun Bira può comprendere (Farris Thompson 1991: 47). I pigmei aggiungono che lo *jodel* è un «canto senza parole», fatto com'è di grida vitali, completamente distinte dalla parola umana, e che consentono di porsi in comunicazione con gli spiriti della foresta. Inventato dalle donne, lo *jodel* non soltanto si configura come la vera lingua dei Mbuti, incomprensibile agli altri, ma viene inteso anche come «il linguaggio segreto della foresta», perché gli altri non hanno con la foresta lo stesso rapporto di intimità e di identificazione che è tipico ed esclusivo dei pigmei. Se è vero infatti che i Bira sembrano poco a loro agio nella foresta (Bahuchet 1991: 125), i Nande addirittura manifestano nei confronti della foresta un rapporto di lotta e di ostilità: dove ci sono i Nande non c'è la foresta e viceversa. E se i pigmei affermano che la foresta «ci è padre e madre», i Nande al contrario sostengono con orgoglio che *omutemi* (l'arma da taglio che essi portano sempre con sé e con cui tagliano e distruggono la vegetazione) è «nostro padre e madre».

Per comprendere appieno il legame profondo, improntato a dolcezza e tenerezza, che unisce i pigmei alla loro foresta, al loro «grembo», alla loro «sfera», occorre tenere presente la «violenza» con cui i Grandi Neri hanno deciso invece di imporre la propria «civiltà» o la propria «cultura»: una violenza perpetrata in primo luogo nei confronti della foresta. Questo è il mondo della cultura dominante dei Grandi Neri, e a questo mondo gerarchico e violento appartengono le lingue di cui pure fanno uso i pigmei. Ma essi rivendicano - come abbiamo visto - una loro lingua «senza parole», che coincide con le loro modalità di cantare. È come se «con la musica i pigmei tracciasero una frontiera invisibile», che li separa dal mondo esterno, permettendo loro di liberarsi dagli atteggiamenti, dai costumi e dai modi di pensare tipici dei villaggi dei Grandi Neri (Farris Thompson 1991: 46) e, nello stesso tempo, di comunicare con il loro mondo vero e autentico, quello della foresta. Con il canto e con la musica, è come se i pigmei si liberassero dall'alienazione linguistica in cui sono normalmente imprigionati per le loro transazioni commerciali e interetniche e guadagnassero la libertà di essere più compiutamente se stessi nel contatto con la foresta. È impressionante come canto e lingua siano separati dalla stessa linea di separazione che divide foresta e villaggi. Alla foresta si addice poco - anzi, quasi per nulla - il linguaggio che gli uomini usano nei loro ambienti specificamente ed esclusivamente umani, gli spazi dei villaggi, costruiti con forza e determinazione, strappando con la violenza il territorio alla foresta. E infatti, «gli spiriti della foresta» - sostengono i Bi-

yaka della Repubblica Centrafricana - «parlano sì biyaka, ma non molto bene» (Farris Thompson 1991: 46). È come se con ciò i pigmei facessero propria la teoria dei Grandi Neri, per esempio dei Nande, secondo cui il luogo tipicamente ed esclusivamente umano, nel quale si produce o si manifesta la parola, è il villaggio, rispetto a cui gli spiriti della foresta sono estranei. Ma anche è come se i pigmei volessero affermare - contro il predominio linguistico e culturale dei Grandi Neri - che non tutto si riduce alla loro "cultura" da villaggio: al di là del "villaggio" e della "parola", vi è la foresta e vi sono i canti mediante cui i pigmei cercano di riannodare i loro legami più profondi e originari con il loro "grembo" forestale.

Sono i neri a pensare che un tempo i pigmei fossero stati detentori di fattori di civiltà come la lavorazione del ferro, l'agricoltura e la vita sedentaria dei villaggi; per parte loro i pigmei ritengono invece che un tempo avessero un contatto più diretto e privilegiato con il mondo della foresta (Farris Thompson 1991: 33). Oggi, si tratta di ricreare questa comunicazione con gli spiriti della foresta, specialmente quando questo rapporto sembra essersi allentato. E questo succede soprattutto quando intervengono disgrazie e imprevisti. Anche sotto questo profilo, il contrasto tra il mondo dei villaggi e quello degli accampamenti dei pigmei è molto netto. Per i neri le disgrazie, e in primo luogo la morte, sono imputabili in gran parte a "stregoneria", cioè a fattori di male o di malevolenza che si annidano nei rapporti sociali più stretti (quelli appunto del villaggio): se si muore, c'è sempre qualcuno tra gli stessi vicini e parenti che ti ha fatto del male; e la stregoneria è sempre all'opera. Per i pigmei, invece, come osserva Colin Turnbull (1979: 94), le cose stanno diversamente. È Moke, un vecchio Mbuti, che parla: «Di solito va tutto bene nel nostro mondo»; «di solito va tutto bene, perché la foresta è buona con i suoi figli». Ma se qualcosa va storto, come quando qualcuno cade malato o muore, non sono imputabili vicini o parenti: è perché la foresta si è addormentata. Esattamente come di notte, quando i pigmei dormono, può esserci un assalto di formiche guerriere o di un leopardo che porta via un bambino, così può succedere più in generale che la foresta, addormentata, non si sia presa cura dei suoi figli. «Allora, cosa facciamo noi? La svegliamo. La svegliamo cantando per lei, e facciamo così perché vogliamo che si svegli felice. E allora tutto tornerà ad essere bello e buono. Per questo, anche quando tutto va bene nel nostro mondo, noi cantiamo per la foresta, perché vogliamo che partecipi alla nostra gioia» (Turnbull 1979: 95). Ma se ciò nonostante il male interviene, la morte sopraggiunge, gli uomini si siedono attorno al fuoco e cantano per risvegliare la foresta, e della disgrazia che è capitata si dice: «Il

buio ci circonda, ma se c'è il buio, e se il buio è della foresta, allora il buio dev'essere buono» (Turnbull 1979: 96). Non c'è recriminazione né contro i propri simili, né contro la foresta: pure la morte, infine, fa parte di questo fondo "buono" che è la foresta, anche se può risultare difficile capire perché ciò avvenga. «Queste non sono cose buone, e a noi, invece, piace che le cose siano buone. Allora evochiamo il *molimo* [questo riunirsi la sera attorno al fuoco e cantare alla foresta], che le rende tutte buone, come devono essere» (Turnbull 1979: 94).

Nei canti del *molimo* i pigmei non chiedono mai che una cosa accada o non accada (la riuscita nella caccia o la guarigione di un malato). La foresta non ha da essere implorata, ma solo risvegliata e il suo mondo - compresi i suoi figli- reso di nuovo felice. Affiora un consapevole agnosticismo nella considerazione della foresta come di una divinità. Sono infatti molti i termini con cui si designano la divinità. Ancora il vecchio Moke, puntando addosso a chi lo interrogava sul nome della divinità i suoi occhi scuri, profondi e sorridenti, disse: «Come possiamo saperlo, se non possiamo vederlo? Forse solo quando moriremo lo sapremo, ma allora non potremo più dirlo a nessuno» (Turnbull 1979: 95). Anche la divinità «deve essere della foresta. Così quando cantiamo, cantiamo alla foresta». È alla foresta, chiamata significativamente con un unico nome (*ndura*), non a una sconosciuta divinità, chiamata altrettanto significativamente con una infinità di nomi, che ci si rivolge con il canto del *molimo*. Lo stesso *molimo* - sostiene Turnbull (1979: 82) - «non ha nulla a che vedere col magico o col rituale»: esso non segue un rituale prescritto; e quella specie di tromba, che porta lo stesso nome, può essere benissimo un tubo di ferro - per niente sacro o tradizionale - rubato a un'impresa di costruzioni: l'importante è il "suono" che se ne ricava. C'è una ben scarsa sacralità nella vita dei pigmei: ritualismo e tradizionalismo sono ridotti a ben poco. A Farris Thompson una donna *biyaka* ebbe a dire con molto realismo: «noi cantiamo *jodel* nella foresta per mangiare. Lo *jodel* piace agli spiriti della foresta e così essi ci danno la selvaggina» (Farris Thompson 1991: 50). E quei disegni così accattivanti che le donne dipingono sugli abiti di corteccia battuta non hanno da seguire - neppure loro - modelli precostituiti. Anzi la «lotta contro l'uniformità» sembra essere un principio molto consapevolmente perseguito, non solo nella pittura, ma anche nella musica e nei canti, dove - come sostiene Simha Arom - si combinano rigore e libertà, e dove l'innovazione individuale viene apprezzata per il suo insostituibile apporto di creatività (Farris Thompson 1991: 36, 59). Può essere un tratto inaspettato in una cultura da sempre e da tutti (dai "Grandi Neri" agli europei e agli occidenta-

li) considerata come “primitiva”. Ma la bellezza del mutamento e dell’innovazione, il piacere del cambiamento e della personalizzazione - unitamente all’antiritualismo, al senso critico e alla spiccata capacità di autoriflessione dei pigmei - sono troppo evidentemente attestati per non indurci a riconsiderare l’immagine stereotipata di società immobili nel tempo solo perché si rifiutano di compiere certi passi (come la distruzione della foresta) che hanno segnato inesorabilmente il nostro destino e quello, purtroppo, dell’umanità intera.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BAHUCHET S., “La forêt du Haut-Zaïre: une mosaïque culturelle”, in R. Farris Thompson e S. Bahuchet, *Pygmées? Peintures sur écorce battue des Mbuti (Haut-Zaïre)*, Paris, Musée Dapper 1991, pp. 115-147.
- FARRIS THOMPSON R., “Naissance du dessin énègre”: l’art mbuti dans une perspective mondiale”, in R. Farris Thompson e S. Bahuchet, *Pygmées? Peintures sur écorce battue des Mbuti (Haut-Zaïre)*, Paris, Musée Dapper 1991, pp. 27-96.
- MOSKO M. S. “The Symbols of ‘Forest’: A Structural Analysis of Mbuti Culture and Social Organization”, in *The American Anthropologist*, LXXXIX, 4, 1987, pp. 896-913.
- TURNBULL, C., *I pigmei. Il popolo della foresta*, Milano, Rusconi 1979 (ed. or. *The Forest People. A Study of the Pygmies of the Congo*, New York, Simon & Schuster 1961).
- *Wayward Servants. The two worlds of the African Pygmies*, New York, The Natural History Press 1965.

Le voci del mondo

Maurizio Agamennone

La polifonia è un fenomeno musicale che si è sviluppato in molte culture tradizionali, in particolare in quelle africane. È un fenomeno complesso, che coinvolge sia la musica che la lingua. In questo articolo, cercheremo di esplorare le radici e le forme della polifonia tradizionale, con particolare riferimento alle culture africane. Vedremo come la polifonia si è sviluppata in contesti sociali e culturali specifici, e come ha influenzato la musica e la lingua di queste culture.

A tentar una riflessione sulla polifonia in presenza, pur se mediata dalla scrittura, di Simha Arom - oltre che grande africanista, anche il più esperto conoscitore e frequentatore di polifonie - si rischia di essere imprecisi e avventati. Tuttavia, poiché per descrivere le azioni dell'*homo musicus* è inevitabile procedere per categorie e nominare i comportamenti osservati, cioè operare una classificazione, ritengo opportuno porre in apertura una formulazione orientativa. La *polifonia*, perciò, può essere definita come una modalità espressiva basata sulla combinazione simultanea di parti distinte (vocali, strumentali, o con voci e strumenti insieme), percepite e prodotte intenzionalmente nella loro differenziazione reciproca, in un assetto formale determinato. Le *voci del mondo*, quindi, le *polifonie viventi*, costituiscono le manifestazioni di tale modalità espressiva rilevabili nel nostro tempo, soprattutto nelle culture tradizionali. Intesa in tale accezione la polifonia costituisce una prassi remota nella storia dell'umanità, diffusa in ambiti culturali assai diversi e lontani, correlata con complesse dinamiche sociali e di gruppo, rilevanti proiezioni di natura sessuale e singolari processi simbolici di rappresentazione del mondo sociale ed ambientale di appartenenza. Inoltre, risulta caratterizzata da una forte connotazione rituale e cerimoniale e, spesso, è espressione di straordinarie capacità performative, nonché di complesse operazioni di pensiero.

Nella cultura contemporanea, tuttavia, la consapevolezza di questi tratti è assai recente e non ancora del tutto generalizzata. A lungo, infatti, si è ritenuto che le procedure polifoniche fossero esclusiva pertinenza dell'esperienza musicale euro-colta, strettamente dipendente da pratiche di scrittura musicale e geneticamente legata alla liturgia cristiana. All'origine di tale ritardo si possono individuare un pregiudizio culturale ed un'incongruenza di metodo.

Da una parte, la tendenza della musicologia a privilegiare le espressioni della tradizione colta europea ha condotto a considerare manifestazioni esterne a tale continuità storico-culturale come espressioni occasionali e non sistematiche, escludendole da qualsiasi orizzonte di studio. Dall'altra, la prospettiva di considerare come testi significativi soltanto quelli conservati su fonti scritte, ha prodotto l'emarginazione di qualsiasi modalità espressiva priva di supporti documentari scritti, sacrificando, perciò, tutte le manifestazioni musicali dell'oralità, vale a dire le culture musicali extra-europee ed extra-colte.

Questa propensione all'indifferenza è quasi inscritta nell'atto di nascita della musicologia storica. Infatti, l'attenzione alla questione della datazione, nonché l'interesse prevalente per la diacronia, hanno reso senz'altro imbarazzanti le espressioni musicali che vivono nel presente sincronico (*polifonie viventi*), e proprio in tale dimensione irradiano le molteplici relazioni (rituali, cerimoniali, funzionali, simboliche, emotive, motorie, ecc.) che ne costituiscono il fondamento sociale e culturale. A cavallo fra Ottocento e Novecento, dunque, la consapevolezza diffusa fra gli studiosi limitava la classificazione di polifonia esclusivamente alle forme musicali documentate su fonti scritte, a partire dai secoli centrali del Medio Evo europeo. Questa periodizzazione iniziava con un termine *post quem* - i decenni in cui furono redatti alcuni trattati e codici con notazione di brani polifonici - che, estrapolato dalla cornice originaria, fu a lungo inteso come l'atto di nascita delle procedure polifoniche. Si determinò, così, un singolare errore di valutazione: le prime testimonianze di una occasionale procedura notativa vennero interpretate come l'avvento di una modalità sonora nuova, non sperimentata precedentemente, pur in assenza di cenni espliciti a tale innovazione nelle fonti stesse. Poiché non si riusciva a intuire la presenza di combinazioni complesse prive di un supporto scritto, una primitiva forma di riproduzione simbolica (la notazione musicale del IX, X e XI secolo) venne identificata con le stesse espressioni che doveva rappresentare. Questa incongrua sovrapposizione fra invenzione di un sistema di segni e ideazione di una procedura espressiva è stata per decenni elemento centrale nella competenza comune della storia musicale.

Un pioniere della musicologia euro-orientale, il bulgaro Vasil Stoïn, fu tra i primi a nutrire dubbi intorno a tale disegno interpretativo: indagando sulle polifonie a due parti (diafonia) bulgare, all'inizio degli anni Venti avanzò l'ipotesi che la *diafonia* stessa - rilevabile altresì nelle prime attestazioni scritte dell'Europa medievale - avesse avuto la sua origine in Bulgaria, ben lontano, quindi, dalla culla medievale franco-anglo-sassone (Stoïn 1925). Si-

milmente si orientano le prime indagini condotte da un altro grande studioso delle culture musicali euro-orientali ed asiatiche, Viktor Mikhailovich Beliaev, che negli stessi anni aveva cominciato a occuparsi della polifonia tradizionale russa e della musica georgiana. Poco dopo pubblicò un articolo con alcune riflessioni sulla polifonia georgiana (1933) che suscitarono una certa risonanza internazionale. Beliaev sosteneva che la polifonia - più che un'invenzione originale dell'Europa - fosse, in verità, un'esperienza assai più remota di quanto gli studiosi fino ad allora avevano erroneamente pensato, e che - allora questa affermazione apparve come una provocazione intellettuale - la stessa Europa medievale, piuttosto che inventarla *ex-novo*, la adottò quasi bell'e fatta, con procedimenti e modalità già definiti altrove. Pochi anni dopo, questa riflessione indusse il musicologo medievalista Gustave Reese a impostare una netta correzione di rotta rispetto alle posizioni precedenti; lo studioso americano accolse almeno una possibile convergenza di tradizioni culturali diverse, che tuttavia salvasse ancora un'origine locale della polifonia medievale, tutelando una comune identità europea, non influenzata da espressioni musicali provenienti da aree esterne:

«Molti studiosi della musica comparata saranno certo d'accordo, almeno in parte, con la conclusione del Beliaev. Ma mentre uno studio degli sviluppi musicali fuori d'Europa dà fede alla teoria secondo la quale "la cosiddetta polifonia europea prese sviluppo dalla polifonia popolare tradizionale", non ne segue che l'Europa abbia "adottato" la polifonia "dal di fuori, in forma già stabilita altrove". La musica può aver preso sviluppo spontaneamente fra gli stessi europei, così come fra altri popoli» (Reese 1980, p. 309; ed. or. 1940).

Chi invece, già allora, aveva esteso lo sguardo lontano dai confini europei, era la generazione di studiosi afferenti alla cosiddetta Scuola di Berlino. Fra questi, Marius Schneider dedicò un interesse notevole proprio alle polifonie (1969; 1^a ed. 1934). Particolarmente attento soprattutto alle musiche extra-europee, Schneider introdusse un motivo nuovo nell'indagine, vale a dire l'individuazione delle motivazioni simboliche, nonché delle origini stesse delle procedure polifoniche. Nelle forme vocali dei cosiddetti *Naturvölker* (popoli di natura), la polifonia vocale si sarebbe determinata attraverso la progressiva stabilizzazione di variazioni occasionali, rivelando matrici autonome dalla polifonia strumentale, anzi precedendola sul piano storico e culturale. A sua volta, Curt Sachs, collega berlinese di Schneider, da una parte sembrò voler ereditare la vecchia definizione di *eterofonia* proposta da Guido Adler (1908) - applicata alla variazione simultanea di una identica idea melodica in

un'esecuzione di gruppo - e dall'altra abbozzò una prima classificazione di procedimenti, nonché una fra le prime riflessioni concernenti le orchestre dell'Asia estremo-orientale (Sachs 1981; ed. or. 1943).

Le interpretazioni proposte finora, comprese nei decenni precedenti il secondo conflitto mondiale, presuppongono la polifonia euro-colta come punto di riferimento comune, sia in termini comparativi, che di valutazione storico-culturale: lo studio delle polifonie euro-folkloriche o extra-europee fonda un *philum* evolutivo il cui apice è, appunto, il contrappunto del Medio Evo e Rinascimento europei; inoltre, l'indagine risulta frammentaria, e l'interpretazione dei procedimenti polifonici modesta; la ricerca, infine, appare come un'esperienza solitaria, con una circolazione ristretta delle indagini prodotte.

I primi anni del secondo dopoguerra vedono il radicamento negli Stati Uniti di numerosi studiosi berlinesi, con la maturazione di molti studiosi americani, nonché l'emergere di una nuova generazione di ricercatori europei, eredi dei pionieri citati. La riflessione intorno alle polifonie riprende attivamente la sua marcia nel 1951, in occasione del festival e convegno annuale dell'International Folk Music Council (IFMC, organismo sostenuto dall'Unesco), tenutosi nell'allora Repubblica Federale della Jugoslavia. Fra gli studiosi convenuti, Cvjetko Rihtman, dell'Istituto di Studi Folklorici di Sarajevo, analizzando le forme polifoniche nella musica popolare di Bosnia e Erzegovina pone efficacemente la questione della sistematicità formale (non occasionalità) delle polifonie tradizionali. Inoltre, individua due condizioni generali nella combinazione di parti diverse: a) polifonia come espansione (e ornamentazione) di una monodia pre-esistente (attestata anche indipendente da "rivestimenti" polifonici); b) polifonia come espressione unitaria ed inscindibile, costruita sulla connessione di ruoli vocali definiti, diversi ed inseparabili. A un'area vicina, l'Albania meridionale, sono dedicate le indagini di Doris e Erich Stockmann (1964), avviate nella seconda metà degli anni Cinquanta. I repertori delle diverse comunità albanesi rivelano ai due studiosi tedeschi complesse polifonie a più parti che si differenziano nettamente dagli altri repertori balcanici. Ma è tutta l'area euro-orientale ad essere intensamente esplorata fra gli anni Cinquanta e Sessanta. Radmila Petrovic descrive alcuni stili vocali della Serbia occidentale, caratterizzati anch'essi dal prevalere della combinazione diafonica, con frequenti incroci fra le due parti (Petrovic 1963). Nikolay Kaufman - allora fra coloro che continuavano l'opera di Vasil Stoïn, e successivamente protagonista della musicologia bulgara - continua l'indagine sulle diafonie, evidenziando procedimenti multiformi

diversamente localizzati. Nella riflessione di questi studiosi prevale l'obiettivo di rilevare ed analizzare le polifonie di tradizione orale, così come appaiono nella vita musicale delle comunità tradizionali (*polifonie viventi*). Cresce l'attenzione per i procedimenti e le categorie di classificazione locali, mentre diminuisce nettamente l'intento comparativo nei confronti delle polifonie europee medievali. L'aspirazione è far emergere e dare dignità culturale a repertori e tecniche che fino ad allora erano stati praticamente ignorati o considerati come espressioni bizzarre e disadorne.

Negli stessi anni, il musicologo africano Kwabena Nketia presenta alcune polifonie del Ghana, classificandole, fra i primi, come forme di *hocket-technique* (tecnica di *hochetus*). Avvalendosi, pertanto, di una categoria che appartiene alla teoria medievale europea, così si esprime:

«Adottando il termine *hocket* per descrivere gli esempi proposti, sono stato guidato soprattutto da una sorta di *somiglianza* fra questa procedura della musica africana ed una pratica della musica europea medievale cui il termine è riferito. Ciò non implica che ci sia alcuna connessione storica diretta fra loro. Inoltre, è rilevabile una differenza nell'atteggiamento verso l'*hocket* e nella sua applicazione fra le due diverse tradizioni di *hocket* [ghanese e medievale europea]» (Nketia 1962, pp. 51 e 52).

Dopo avere ricordato come nella musica europea medievale l'*hocket* fosse soprattutto un espediente, così descrive la tipologia di *hocket* praticato in Africa:

«Nella pratica musicale africana, l'*hocket* non è un mero espediente ma una tecnica per costruire strutture lineari singole o parallele in diversi tipi di modelli interconnessi. Gli *hockets* non sono quindi un arbitrario espediente artistico; essi sono funzionali, nel senso che derivano da considerazioni melodiche e polifoniche [...] Deve essere inoltre ricordato che la musica costruita sulla base dell'*hocket* agisce all'interno di situazioni sociali, e che il senso dell'occasione dell'esecuzione, i ruoli dei partecipanti, così come le attività dell'occasione (inclusa la danza), costituiscono parte del suo significato» (Nketia 1962, p. 52).

Questa riflessione di Nketia sollecita due puntualizzazioni significative: a) la polifonia è espressione di relazioni e comportamenti sociali, che appartengono al suo stesso assetto profondo, e ne costituiscono il senso culturale; b) una categoria tassonomica assai connotata sul piano storico (ad es.: *hochetus*) può essere utilizzata per definire procedimenti rilevati in contesti completamente diversi; ciò comporta alcune operazioni: dapprima l'identificazione dei criteri combinatori nella procedura originaria (*hochetus* nella polifonia europea medievale); quindi l'individuazione di procedimenti analoghi in

espressioni polifoniche diverse e lontane da quella originaria; infine, l'abbandono di qualsiasi riferimento ai tratti storico-culturali appartenenti alla denominazione adottata. Si tratta di un processo interpretativo che è stato ampiamente perseguito negli anni successivi.

La riflessione si intensifica. Nel 1964 una sezione del *Journal of IFMC* è dedicata a "Polyphony in Folk and Art Music". Nel 1966 ancora Cvjetko Rihtman presenta i risultati dell'ampliamento della sua ricerca all'intera Jugoslavia, mentre Robert Mok propone una valutazione degli effetti ed aspetti eterofonici nella musica cinese, in cui emerge la preferenza per la categoria *eterofonia* che anticipa alcune problematiche concernenti la valutazione dei procedimenti combinatori dell'Estremo Oriente. Nel 1967, ancora ampio spazio viene riservato a studi raggruppati sotto la denominazione *Multi-Part Technique in Folk Music and Dance* in cui compaiono numerosi riferimenti alla polifonia vocale e strumentale del continente africano (England, Euba, Mensah, Rycroft 1967) che segnano una forte espansione dell'orizzonte interpretativo, oltre le regioni europee. È altresì rilevante come la stessa categoria *Multi-Part Technique* venga estesa alla danza, ad indicare ancora l'attenzione crescente per una molteplicità di ruoli performativi, oltre il contesto sonoro.

Profondamente diverso appare l'orientamento di un altro grande studioso, l'americano Alan Lomax. L'attenzione per le forme di polifonia emerge nel suo grande sistema cantometrico (Lomax 1968), basato sulla valutazione degli aspetti funzionali e delle proiezioni sociali concernenti le musiche tradizionali. Nella sua valutazione della polifonia ogni espressione rilevata può essere considerata con particolare attenzione ai rapporti fra i vocalisti, fra questi e il pubblico partecipante, fra vocalisti, strumenti e strumentisti presenti, ai registri, all'emissione vocale, ai gradi di rubato, glissato, tremolo, ecc. Anche Lomax tenta una definizione, restrittiva, di *eterofonia*: vi comprende combinazioni in cui ogni parte presente dimostra di seguire la medesima linea melodica in maniera diversa, con percorsi di variazione simultanea. Lomax definisce, a sua volta, una griglia di procedimenti, preceduta da una definizione generale di polifonia - «L'uso di intervalli diversi dall'unisono o dall'ottava prodotti simultaneamente» (Lomax 1968, p. 65) - e dalle considerazioni seguenti:

«Una combinazione di due parti è considerata polifonia, al pari di armonie di grande complessità. In ogni caso, la polifonia può essere codificata soltanto se una delle seguenti condizioni sia percepibile: (1) la combinazione di intervalli diversi ("chords") è ascoltata in maniera adeguata, per cui appare ovvio che una forma di "part singing" sia in atto; (2) la combinazione di intervalli diversi ("chords") è invece

infrequente, per cui la polifonia è codificata soltanto se la presenza di intervalli diversi ("chords") ricorre in maniera consistente; (3) nei casi intermedi la durata dei momenti di combinazione è rilevante - se tendono a durare tanto a lungo quanto le note importanti della melodia, ci si trova davanti ad una netta polifonia; se sono invece assai brevi, si tratta probabilmente di eterofonia» (idem).

Dopo aver descritto procedimenti distinti ed isolati, Lomax aggiunge: «Talvolta due tipi di polifonia si manifestano nello stesso tempo. Sovrapposizioni isolate o movimento parallelo possono manifestarsi insieme con la polifonia su bordone» (idem). Se ne deduce, pertanto, che i procedimenti codificati sono intesi come termini di astrazione classificatoria: spesso si trovano invece combinati insieme in uno stesso brano musicale, piuttosto che apparire isolatamente.

Ancora a metà degli anni Ottanta si può rilevare un complesso tentativo di introdurre una griglia tassonomica generale, ad opera dell'etnomusicologo francese Simha Arom. Pur se ideata come introduzione teorica e puntualizzazione metodologica in un volume dedicato alle musiche dell'Africa centrale, la griglia tassonomica proposta da Arom si configura tuttora come il contributo più completo ed articolato, ben oltre gli studi di africanistica. Prendendo spunto da due interpretazioni completamente contrastanti espresse da un compositore e da uno storico¹, Arom precisa:

«Quanto agli etnomusicologi, fondandosi sull'accezione etimologica più ampia del termine, essi hanno spesso la tendenza a considerare come "polifonia" ogni

¹ Arom cita Boulez e Chailley. Boulez: «L'evoluzione della musica in una direzione polifonica è un fenomeno culturale che appartiene propriamente alla cultura europea occidentale. Nelle diverse culture musicali che la precedono, anche se fondate su solide basi teoriche, non si può rilevare una vera polifonia, qualsiasi cosa ne dicano alcuni musicologi: infatti non vi si riscontra quella nozione di *responsabilité* che è il carattere principale della nozione di contrappunto in Occidente. Nelle musiche dette esotiche, si osservano frequentemente [...] tutte le forme di sovrapposizione che sono dovute a rapporti simultanei nel tempo, ma non *responsabili* ("Contrepoint", *Encyclopédie Fasquelle* 1958, I, 584)». La polifonia, quindi, per Boulez coincide con l'elaborazione e realizzazione di un progetto compositivo consapevole. Chailley: «fino a questi ultimi anni, si considerava la polifonia come una invenzione colta occidentale, la cui prima testimonianza sarebbe stato, nel IX secolo, il trattato [...] attribuito a Hucbald. [...] Oggi si sa, grazie ai progressi dell'etnologia musicale, che la polifonia è un fenomeno assai diffuso in tutte le musiche primitive, sotto una forma assai differente dalla nostra concezione armonica classica [...] ciò che conduce a riconsiderare interamente la questione» ("Polyphonie", *Dict. Larousse* 1957, II, 208)». Le due citazioni sono tratte da Arom 1985, vol. I, p. 85.

manifestazione musicale cui partecipino simultaneamente più voci o strumenti, anche se una tale manifestazione non rivela alcuna organizzazione o "responsabilità" evidenti. Il solo concetto di polifonia ricopre allora procedimenti così diversi come l'eterofonia, l'*organum*, l'omofonia, il bordone, il parallelismo o il *tuilage*. La caratteristica comune a questi diversi procedimenti è sicuramente il fatto che consistono sempre [...] di fenomeni plurilineari. Tuttavia, un fenomeno plurilineare non è necessariamente polifonico» (Arom 1985, vol. I, p. 85).

Arom, quindi, introduce una nuova categoria per indicare le molteplici combinazioni di linee diverse: *plurilinearità*. Tuttavia, non si tratta dell'ennesima formula magica poiché questa nuova categoria tassonomica costituisce la base di un dispositivo metodologico e teorico assai coerente, risultato di un'attività di ricerca e riflessione allora ultraventennale. Arom, pertanto, propone una netta separazione di due campi distinti: a) *plurilinearità* (categoria omnicomprensiva, in cui porre tutte le possibili e diverse combinazioni di parti); b) *polifonia* (categoria specifica in cui comprendere soltanto le combinazioni che rivelino una netta indipendenza ritmica fra le parti presenti).

Quindi, Arom identifica alcuni *procedimenti plurilineari non polifonici*, proponendone una sintetica ma efficace descrizione, che è utile ricordare:

Tuilage. In francese il termine indica la disposizione l'una sull'altra delle tegole di un tetto. Sul piano dei procedimenti polifonici, il *tuilage* concerne la momentanea sovrapposizione di parti che si può realizzare nell'alternanza fra due esecutori soli o due gruppi. A tal proposito Arom ricorda come: «[il *tuilage*] "si produce quando un secondo solista (o gruppo) entra mentre il primo non ha ancora concluso il suo intervento. Per un breve lasso di tempo, la monodia si trasforma in una polifonia rudimentale con la copertura della fine di una frase da parte dell'inizio di un'altra" (Sc. de la mus. 1976: II, 1046)» (Arom 1985, p. 88).

Bordone. Indica un suono tenuto che serve «...di sostegno alla melodia principale» (idem). Ancora, citando un dizionario musicale tedesco², Arom aggiunge: «la pratica del bordone è antica, e oggi ancora largamente diffusa nella musica popolare d'Europa e dei paesi extra-europei [...] Il bordone si applica in generale nel registro grave di uno strumento o di una voce, più frequentemente sotto forma di suoni tenuti e non variati» ("Bordun", Riemann 1967: III, 118) » (idem, p. 89).

Parallelismo. Arom: «In senso generale, si designa con parallelismo lo sviluppo simultaneo di due o più parti differenti che abbiano fra loro rapporti

² Riemann *Musiklexicon*, vol. 3: *Sachteil*, Schott, Mainz, 1967.

intervallari costanti diversi dall'ottava. In Africa, dove tale procedimento è estremamente diffuso, gli intervalli più frequenti sono la quinta e la quarta e, più raramente, la terza. Sul piano ritmico, il parallelismo implica, nella musica vocale, un andamento sillabico identico in tutte le parti, un *omosillabismo* » (idem, p. 89).

Omofonia. Così Arom: «Come il parallelismo, l'omofonia dà luogo a una articolazione ritmica simile in tutte le parti, ma senza che il loro movimento sia parallelo» (idem, p. 89). Citando, quindi, la voce omonima curata da Willi Apel per un dizionario americano³, Arom propone una corretta differenziazione fra omofonia e polifonia: «[l'omofonia è una] "musica in cui una voce predomina melodicamente, supportata da un accompagnamento di accordi o in uno stile leggermente più elaborato. L'omofonia è l'opposto della polifonia, musica in cui tutte le parti contribuiscono più o meno ugualmente all'elaborazione musicale [...] Un termine meglio adatto per definire questo stile sarebbe omoritmico" (Apel 1970: 390)» (idem, p. 89).

Concludendo la descrizione dei *procedimenti plurilineari non polifonici*, Arom riassume: «I differenti procedimenti plurilineari descritti si applicano [...] a numerose musiche dell'Africa centrale. Alcuni sono diffusi altrove su tutto il continente, a sud del Sahara. Nella sola Africa centrale, eterofonia, *tuilage* e parallelismo sono impiegati così generalmente che sarebbe impossibile renderne conto in maniera esaustiva» (idem, p. 89).

Passando a descrivere i procedimenti polifonici veri e propri, egli osserva ancora: «[...] esistono nell'Africa centrale musiche plurilineari basate su procedimenti ben più elaborati, e che figurano probabilmente fra i più complessi di tutta l'Africa nera. Sono queste le musiche che noi consideriamo in questa sede come *polifoniche*» (idem, p. 90). Pertanto, la *polifonia* si configura come un processo che appare:

- « - *plurilineare*, perché composta da più (almeno due) linee melodiche o ritmiche differenti e sovrapposte;
- *simultaneo*, poiché non si riduce a relazioni sporadiche, come nel caso dell'eterofonia e del *tuilage*;
- *eteroritmico*, perché l'articolazione ritmica è differente per le diverse parti presenti, contrariamente all'omoritmia inerente all'omofonia;
- *non parallelo*, infine, come conseguenza dello sviluppo indipendente di ogni parte in relazione alle altre, facendo intervenire così i movimenti contrario o obliquo, per opposizione al procedimento del parallelismo.

³ W. Apel, *Harvard Dictionary of Music (Second edition, revised and enlarged ...)*, Heinemann Educational Books, London, 1970.

Definiamo dunque come polifonia *tutte le musiche vocali o strumentali plurilineari, le cui parti, eteroritmiche, sono considerate culturalmente dai detentori tradizionali come specifici elementi costitutivi di una stessa entità musicale*» (idem, p. 90).

Estendendo questa riflessione alle musiche eseguite con strumenti a percussione, Arom individua nell'area dell'Africa centrale un'analogia sostanziale fra *polifonia* e *poliritmia*. Per quest'ultima risultano pertinenti le connotazioni indicate per la polifonia, a esclusione di quanto concerne i movimenti delle altezze: ne deriva, quindi, l'individuazione di una *polifonia ritmica*. Osservando che le musiche dell'Africa centrale sono comunque basate sul principio ordinatore generale dell'*ostinato con variazioni*, Arom descrive quelli che considera effettivamente i *procedimenti polifonici e poliritmici* nell'Africa centrale.

Ostinato. «Per ostinato, noi intendiamo qui la ripetizione regolare e ininterrotta di una figura ritmica o melodico-ritmica, sottesa da una periodicità invariante» (idem, pp. 93 e 94). Arom sottolinea, inoltre, come molte delle definizioni rilevate nella letteratura si adattino perfettamente alle musiche centro-africane, costituite da «... brani musicali fondati su una corta frase che riappare sotto ogni sorta di trasformazione» (idem, p. 94), cui si affiancano, peraltro, anche brani costruiti sull'iterazione di frasi di maggior ampiezza.

Imitazione. «Procedimento di sviluppo assai ampiamente utilizzato nella musica europea, l'imitazione si trova largamente in numerose musiche africane» (idem, p. 95).

Contrappunto melodico. Si tratta di una categoria particolare, necessaria per la descrizione delle musiche centro-africane in contrapposizione al *contrappunto ritmico* (cfr. oltre), proprio in forza della già citata configurazione ritmica di tali musiche. Questa differenziazione appare tipica della griglia costruita da Arom, sicuramente risultato originale delle sue personali indagini. La riflessione proposta da Arom è piuttosto complessa e penetrante:

«Il contrappunto che noi denominiamo *melodico* - per distinguerlo dal contrappunto ritmico - si manifesta nell'Africa centrale nella musica vocale e nella musica eseguita da strumenti ad altezza determinata. In quest'ultima, si possono rilevare due distinti livelli di pratica. Il primo consiste nella combinazione di diversi strumenti fra loro; il secondo livello implica la presenza di strumenti polifonici in se stessi, per i quali le due mani dei musicisti intervengono per eseguire parti ritmicamente e melodicamente distinte, dunque in contrappunto sia ritmico che melodico. È soprattutto il caso dell'arpa [...] Per quanto concerne le polifonie vocali, si manifestano principalmente presso i differenti gruppi pigmei che vivono nell'Africa Centrale, Aka, Benzélé e altri. Nelle musiche di questi gruppi, i canti, in conseguenza della loro periodicità,

della loro struttura interna e dell'ostinato che le sottende, si rivelano singolarmente vicini al principio della passacaglia» (idem, pp. 95 e 96).

Contrappunto ritmico. È questa la categoria più originale della griglia ideata da Arom, necessaria per una descrizione coerente delle musiche centrafricane. In tale categoria, peraltro, trova efficace funzionalità l'indagine sul principio generale che informa tali musiche: l'*ostinato*, e la sovrapposizione simultanea ed incrociata di *ostinati* di ampiezza e configurazione ritmica diverse. Così Arom: «Nell'Africa nera, questo tipo di contrappunto è essenzialmente formato da ritmi detti "incrociati", vale a dire di figure ritmiche differenzialmente interconnesse. È ciò che gli etnomusicologi anglosassoni intendono con *cross-rhythm* [...] Il suo principio consiste nel mettere in relazione due o più figure ritmiche in maniera che esse si incrocino più che allinearsi» (idem, p. 98).

Hoquet. Si tratta di un procedimento già esaminato da altri africanisti (Nketia 1962), consapevoli dell'analogia fra l'omonimo procedimento medievale europeo e certe combinazioni africane. Confrontando definizioni relative alle procedure medievali con alcune riflessioni dello stesso Nketia, Arom rileva come l'*hoquet* in Africa si manifesti soprattutto nella musica strumentale:

«Il procedimento è in effetti utilizzato nella musica di complessi di strumenti a fiato, in cui ogni strumento non può emettere che un solo suono, intonato ad un'altezza specifica. Quindi, le relazioni che intrattengono fra loro le differenti parti strumentali derivano da un contrappunto ritmico, che si manifesta in questi casi sotto la forma più pura dell'*hoquet*; e dalle loro imbricazioni risulta una poliritmia a altezze fisse, vale a dire stabilite sui gradi di una scala perfettamente definita. Così, mediante l'assemblaggio di suoni isolati, ma la cui imbricazione si effettua in punti estremamente precisi, i musicisti centrafricani realizzano la costruzione di polifonie assai fortemente strutturate» (idem, p. 99).

Concludendo la descrizione, Arom precisa altresì che i procedimenti identificati appaiono più frequentemente combinati fra loro, piuttosto che isolati. Inoltre, essi si configurano come criteri astratti, risultato di una operazione teorica, necessari per meglio comprendere la realtà vivente delle musiche centrafricane, per un approccio sistematico e consapevole ai dispositivi che, nella pratica, ne determinano «la messa in opera» (idem, p. 101).

Più o meno negli anni in cui Arom conclude la sua trattazione delle polifonie e poliritmie africane, sembra suscitare nuovo interesse la prospettiva di valutare le testimonianze polifoniche del passato europeo (medievali e rinascimentali) comparandole con le polifonie viventi. Tuttavia, non si cercano più

problematiche filiazioni delle une dalle altre, ma, piuttosto, si tenta di reinterpretare i codici scritti sulla base della nuova consapevolezza emersa intorno ai modi (sociali, culturali, performativi, ecc.) della polifonia di tradizione orale. Poiché i documenti scritti non rappresentano, di per sé soli, la prassi musicale coeva - ma costituiscono soltanto una momentanea fissazione di alcuni suoi tratti - si fa strada la convinzione che gli stessi documenti scritti vadano ricollocati in un orizzonte più ampio, e reinterpretati, ricostruendone i probabili modi esecutivi e percettivi: in relazione a questi aspetti, naturalmente, le polifonie viventi rappresentano un modello pulsante, che può essere indagato efficacemente, proprio allo scopo di suggerire alcune informazioni che né i codici pergamenei, né i trattati antichi riescono a fornire. A fondamento di questa nuova sensibilità si pone la convinzione che numerosi generi della musica medievale e rinascimentale europea siano stati eseguiti per secoli con procedure performative assai simili a quelle proprie delle culture di tradizione orale: una comune matrice "qualitativa" connoterebbe certe espressioni medievali e le polifonie viventi, ed è proprio questo che ne favorisce lo studio parallelo, nella speranza che la conoscenza e acquisizione di metodi di indagine funzionali in un campo (polifonie dell'oralità) possano suggerire modelli interpretativi efficaci nella valutazione dei documenti storici. Sulla pervasività della tradizione orale nella storia culturale europea si soffermava profeticamente Nino Pirrotta già alla fine degli anni Sessanta, con una formulazione che ha assunto una valenza proverbiale:

«La musica di cui facciamo la storia, la tradizione scritta della musica, può essere paragonata alla parte visibile di un *iceberg*, la maggior parte del quale resta invece sommersa ed invisibile. La parte che emerge merita certamente la nostra attenzione, perché è tutto quello che ci resta del passato e perché ne rappresenta la parte più coscientemente elaborata; ma le nostre valutazioni devono pure tener presenti i sette ottavi dell'*iceberg* che restano sommersi, la musica della tradizione non scritta. Inoltre è a volte possibile che la considerazione generica puramente negativa della massa sommersa, venga integrata da elementi che, trasparendo nella tradizione scritta, ci lasciano intravedere quello che accadeva al di sotto di essa» (Pirrotta 1984, pp. 177-78; 1ª ed. 1970).

In tale prospettiva, Pierluigi Petrobelli ha assunto una certezza che riflette prospettive completamente nuove nell'interpretazione della storia culturale dell'Europa medievale:

«[...] le forme di polifonia che di solito si elencano sono [...] in primo luogo prodotto di fasi della storia ricche di diversificate valenze culturali ed anche sociali, espressione di un'attività intellettuale estremamente sofisticata; esse sono pertanto

del tutto al di fuori, al di sopra, della quotidianità e, quindi, della norma. La prova più evidente sta nel fatto che le forme di polifonia fiorenti in concomitanza di quegli eventi sono tutte documentate [...] soltanto attraverso la forma scritta. Mentre, invece, il progredire degli studi rende sempre più evidente che la tradizione orale - l'affidare alla memoria non solo singoli brani, ma addirittura interi repertori - costituiva, nel Medioevo, la forma principe di trasmissione, il canale più diretto e più comune, l'*humus* fertile e continuo attraverso il quale la pratica musicale di ogni giorno si realizzava e tramandava» (Petrobelli 1989, p. IX).

L'orizzonte, dunque, si è perfettamente rovesciato: ciò che all'epoca di Adler sembrava essere l'unico *corpus* degno di interesse (la polifonia scritta documentata nei codici), si configura adesso come una produzione del tutto eccezionale e quindi scarsamente rappresentativa della vita musicale nella sua concretezza culturale e sociale.

Ancora all'inizio degli anni Ottanta si collocano alcuni studi che segnano un'ulteriore espansione della ricerca in aree poco frequentate. Così, Hugo Zemp esamina la musica dei complessi di flauti di Pan, ampiamente diffusa nella Melanesia (Zemp 1973 e 1981). Un'altra singolare espressione vocale è oggetto di uno studio di Jean-Jacques Nattiez, che evidenzia una valenza profonda della polifonia - altrove definita *dialogia musicale* - vale a dire la competizione e l'agonismo fra esecutori contrapposti. Alla base dell'inconsueto gioco di coppia femminile degli Inuit del Canada esaminato da Nattiez, si pone un motivo di tre suoni, elaborato con una sfasatura a canone: l'intenzionalità primaria delle due donne impegnate nel gioco non è produrre un'espressione musicale, ma condurre un confronto ludico incalzante, che come effetto sonoro esterno produce una combinazione polifonica. Nello stesso tempo, la rete polifonica che si determina nel gioco costituisce un binario lungo il quale le due avversarie determinano l'evoluzione stessa della competizione: un'ulteriore testimonianza, dunque, della funzionalità sociale e relazionale che certe combinazioni polifoniche possono assumere (Nattiez 1983).

Successivamente, durante gli anni Ottanta e Novanta una particolare attenzione è dedicata all'indagine intorno agli aspetti simbolici ed iconici della polifonia. In questa cornice, indagando sui canti di nozze dei Prespa, una comunità musulmana albanese, Jane Sugarman osserva il contegno e le modalità di partecipazione dei diversi esecutori, rilevando come l'azione vocale individuale nella polifonia sia determinata dalla posizione occupata nell'ordine sociale (sesso, età, parentela); così, il processo di addestramento al canto, e la stessa esecuzione cerimoniale della polifonia, costituiscono, nello stesso

tempo, una complessa e stringente forma di educazione sociale e sentimentale:

«Due dei più importanti attributi che [i giovani] acquisivano nel corso della formazione per divenire cantori provetti erano, dapprima sicurezza e compostezza nelle situazioni sociali, e, quindi, un contegno pubblico che fosse appropriatamente, quasi in maniera quintessenziale, femminile e maschile. Il canto, dunque, li preparava a comportarsi in pubblico come uomini e donne irreprensibili, e l'esecuzione degli adulti offriva loro immagini stilizzate di come comportarsi muovendosi nelle diverse classi d'età. Ancora oggi che ormai pochi giovani imparano a cantare, quelli che lo fanno, spesso apprendono le posture stereotipate da assumere durante l'esecuzione, nonché il timbro vocale specifico del proprio sesso, ancora prima di padroneggiare i tratti musicali dello stile. [...] Di tutti gli aspetti dell'identità sociale che i Presparé imparano a conoscere attraverso il canto, la caratterizzazione sessuale è sicuramente il tratto fondamentale. In qualsiasi momento, in qualsiasi luogo, e in qualsiasi modo essi cantino, lo fanno in quanto femmine e maschi [...] il canto iscrive continuamente il loro senso della femminilità o della mascolinità all'interno del loro schema del proprio corpo e ...negli schemi del pensiero» (Sugarman 1989, pp. 207 e 208).

E le stesse polifonie di tradizione orale, grazie alle indagini degli studiosi, subiscono nel tempo un singolare processo di "nobilitazione", all'interno di un complesso "gioco di specchi" in cui si riflettono e rimbalzano immagini e modi di percezione di provenienza diversa. Secondo un'acuta riflessione di Annie Goffre, proprio la progressiva "scoperta" delle polifonie viventi, avrebbe prodotto un effetto significativo sul piano dei processi culturali. Infatti, come è noto, la polifonia è stata considerata per lungo tempo il tratto specifico che più profondamente ha connotato la musica colta europea; peraltro, proprio attraverso i procedimenti polifonici - così si è pure ritenuto, altrettanto a lungo - la cultura europea ha "trovato" la sua strada maestra verso la composizione (progettazione consapevole e individuale, meditata nel tempo) e la complessità, in poche parole, verso la "musica d'arte": ebbene, l'individuazione di procedimenti polifonici nelle musiche di tradizione orale, ha comportato una lenta promozione delle stesse, quasi che, dimostrando di poter produrre polifonia, potessero accedere a uno statuto musicale certo e più elevato, non più problematico o ambiguo. L'individuazione di procedimenti polifonici, dunque, ha prodotto una sorta di "nobilitazione" delle musiche tradizionali, determinando l'attribuzione di un "marchio di qualità" a quelle tradizioni musicali che rivelavano di possederne. Ma il gioco di specchi non si arresta agli studiosi: i riflessi illuminano anche il sistema commerciale dello spettacolo, le reti mediatriche, e rimbalzano sugli stessi esecutori, inducendoli ad un singo-

lare processo che si può definire come “neo-polifonizzazione”, vale a dire la creazione di nuove espressioni polifoniche oppure il “mascheramento” polifonico di espressioni monodiche. Così la Goffre, in alcune sue incisive considerazioni:

«Convincenti ed attraenti, le polifonie vanno diffondendosi. Rappresentano allora l'esotismo dei moderni? [...] Grazie ai media, le polifonie si fanno persuasive, completano un'attesa di inatteso e offrono prospettive di diletto a un pubblico più vasto. [...] le polifonie bulgare, esoterizzate, diventano un best-seller. [...] Così, sugli interessi scientifici se ne sono innestati altri per promuovere la produzione di polifonie di tradizione orale e, con un po' di retorica, per utilizzare e orientare la loro potenzialità estetica verso obiettivi diversi, per suggerire un senso, imporre un'immagine... Tutta un'alchimia per costruire il blasone di un gruppo» (Goffre 1993, p. 94).

Per quanto concerne l'effetto di ritorno sugli esecutori, le osservazioni della Goffre sono altrettanto energiche: «L'effetto di feed-back non avrebbe tardato a manifestarsi sugli stessi produttori [...] La valorizzazione delle loro polifonie li induce a perpetuarle, ma a fianco di una gestione abituale e diretta dallo stesso gruppo [...] altri criteri di gestione sono possibili [...] Così si disegna una espropriazione ragionata delle polifonie orali» (Goffre 1993, p. 94 e 95).

Ancora all'inizio degli anni Novanta, si è proceduto⁴ a riunire, intorno ad alcuni materiali, studiosi di provenienza ed interessi diversi ma riconducibili alle prospettive della musicologia storica e dell'etnomusicologia. Sulle tracce di esperienze precedenti⁵, si continua la riflessione sui modi dell'oralità e dell'improvvisazione nella musica medievale europea, ed emerge con più chiarezza una tendenza che mira a valutare criticamente certe impreviste analogie nei procedimenti polifonici rilevabili in aree pur molto lontane. In questa prospettiva Frieder Zaminer esamina alcune polifonie caucasiche (Ossezia e Abkazia) e - pur negando qualsiasi filiazione diretta - rileva certe somiglianze con gli *organa* parigini e con altri procedimenti medievali, che possono essere così descritte: a) combinazione di una melodia solistica con un sostegno di lunghi bordoni mobili cantati da un coro; b) combinazioni diafoniche; c) combinazioni a tre parti con brevi episodi di *hochetus*. Zaminer si interroga

⁴ “Colloque de Royaumont” del 1990, tenutosi sotto la direzione di Michel Huglo e Marcel Pérès; cfr. C. Meyer 1993.

⁵ Congresso internazionale di Cividale del Friuli, 1980; cfr. P. Petrobelli, C. Corsi 1989.

altresì sulle modalità timbriche delle polifonie primitive del Medio Evo europeo, con valutazioni suggestive:

«E tuttavia noi non sapremmo più dire oggi con certezza che suono abbiano avuto le nostre polifonie primitive. Ciò che fu depositato per iscritto attraverso la notazione, era in qualche modo l'idea musicale dei brani che si eseguivano. Ma poiché questa idea - a dispetto di tutte le nostre conoscenze storiche - ci appare troppo astratta, noi cerchiamo di attribuirle un'apparenza sensibile. E per questo, il mondo musicale del Caucaso ci propone stimolazioni affascinanti» (Zaminer e Ziegler 1993, p. 75).

Sulle stesse questioni Susanne Ziegler (Zaminer e Ziegler 1993) sottolinea come certe "parentele inattese", fra passato medioevale e presente etnologico, possano essere altresì considerate come effetto illusorio dell'impressione auditiva di chi ascolta, nonché di criteri di ricezione fondati su un filtro "medievale" arbitrario. La Ziegler ricorda, ad es., come le informazioni concernenti la datazione delle polifonie georgiane siano inesistenti (ciò implica la possibilità di una loro formazione post-medievale, ed anche piuttosto recente); segnala inoltre che molte delle registrazioni sonore disponibili, sul cui ascolto sono state formulate alcune interpretazioni storico-culturali, sono realizzate da cori professionali, con profonde alterazioni nella fonazione dei dialetti locali e negli stili musicali areali. Ne deriva, come è facile arguire, la sollecitazione ad un'estrema cautela nel manovrare questa prodigiosa "macchina del tempo", attraverso i suoni dello spazio culturale, che pure affascina molti etnomusicologi.

Ancora a proposito dei criteri generatori della polifonia e delle dinamiche sociali ad essa sottese, illuminante è il contributo dell'etnomusicologo russo Izaly Zemtsovsky. Considerando il canto polifonico come un veicolo di interazione sociale attraverso l'intonazione vocale, Zemtsovsky esamina le forme del dialogo e della competizione, presupposto e fondamento di procedure sonore che definisce *dialogia musicale*, una sorta di alveo pre-polifonico, terreno di coltura di modalità espressive molteplici. Le forme di poesia cantata a contrasto, o di canto antifonico in forma di "dibattito" - in cui si realizzano forme di dialogo musicale - appaiono così numerose e diffuse da indurre Zemtsovsky a puntualizzare:

«I canti dialogici rappresentano senza dubbio i primi esempi della musica praticata in gruppo; alcuni di tali canti servono inoltre a stimolare il canto corale. Benché la dialogia non conduca automaticamente alla plurivocalità, nel senso proprio del

termine, ogni dialogo è polifonico di natura. Se non si trasforma subito in canto plurivocale, nondimeno lo suggerisce. Il semplice effetto d'eco, la semplice ripetizione altrui è già più che canto monodico. [...] la ripetizione è il fondamento della polifonia» (Zemtsovsky 1993, p. 24).

Lo studioso russo, quindi, definisce la dialogia musicale come una «forma particolare di pensiero creativo»; nello stesso tempo, costituisce un'efficace categoria interpretativa per indagare il *continuum* dell'espressività vocale e della comunicazione verbale. Infatti, il dialogo può manifestarsi sia come il momento iniziale delle forme polifoniche conosciute, sia come il presupposto per il consolidamento della giustapposizione di linee (*antifonia* e *tuilage*).

Infine, sul piano della riflessione teorica, si segnala una recente esperienza veneziana dedicata segnatamente ai criteri di analisi e classificazione delle procedure polifoniche⁶, che ha visto particolarmente attivo ancora lo stesso Simha Arom; per quanto concerne la documentazione sonora, preziosissima appare l'antologia in tre CD coordinata da Hugo Zemp⁷ e dedicata, emblematicamente, a *Les Voix du monde*: comprende esempi sonori assolutamente straordinari - e rarissimi, nonché curati e rieditati con estrema cura - provenienti da tutti i continenti.

⁶ Seminario dedicato a *Classificazione ed analisi dei procedimenti polifonici*. Vi hanno partecipato M. Agamennone, S. Arom, M. Baroni, S. Facci, F. Giannattasio, G. Giurriati, J. Molino, G. Morelli e numerosi studenti di Etnomusicologia di "Ca' Foscari"; si è svolto a Venezia nel gennaio 1995, a cura della Scuola Interculturale di Musica/Istituto di Studi Musicali Comparati, Fondazione "G. Cini" e Università di Venezia/Corso di laurea in Conservazione dei beni culturali; a tal proposito cfr. Agamennone 1996.

⁷ *Les voix du monde. Une anthologie des expressions vocales*, coordinata da H. Zemp, concepita e realizzata da G. Léothaud, B. Lortat-Jacob, con la collaborazione di J. Schwarz e Tran Quang Hai, Le Chant du Monde, CMX 3741010.12, 1996

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADLER G., "Über Heterophonie", in *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, XV, Leipzig 1908, pp. 17-27.
- AGAMENNONE M. (a cura di), *Polifonie. Procedimenti, tassonomie e forme: una riflessione "a più voci"*, Venezia, Il Cardo/Biblioteca 1996.
- AROM S., *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale. Structures et méthodologie*, 2 voll., Paris, SELAF 1985.
- BELIAEV V.M., "Narodnaja gruzinskaja muzyka" (Musica tradizionale della Georgia), in *Proletarskii Muzykant*, 9/10, 1930, pp. 44-47.
- "The folk music of Georgia", in *The Musical Quarterly*, 19, 1933, pp. 417-433.
- ENGLAND N.M., "Bushman counterpoint", in *Journal of the International Folk Music Council*, XIX, 1967, pp. 58-65.
- EUBA A., "Multiple Pitch Lines in Yoruba Choral Music", in *Journal of the International Folk Music Council*, XIX, 1967, pp. 66-70.
- GOFFRE A., "Néopolyphonies, pourquoi?", in C. Meyer (1993, a cura di), pp. 86-99.
- KAUFMAN N., "Dvuglasnoto narodno peene v Bulgarija" (Il canto popolare a due parti in Bulgaria), in *Spisanie na Bulgarskata Akademiia na Naukite*, 4, 1958, pp. 45-58.
- "Triglasnite narodni pesni ot Kostursko" (Canti tradizionali a tre parti dalla regione di Castoria), in *Izvestiia na Instituta za Muzika*, 6, 1959, pp. 65-158.
- LOMAX A., *Folk Song Style and Culture*, Washington D.C., American Association for the Advancement of Science 1968.
- MENSAH A.A., "The Polyphony of Gyl-gu, Kudzo and Awautu Sakumo", in *Journal of the International Folk Music Council*, XIX, 1967, pp. 75-78.
- MEYER C. (a cura di), *Polyphonies de traditions orale. Histoire et traditions vivantes*, Actes du Colloque de Royaumont-1990, Paris, Editions Créaphis 1993.
- MOK R.T., "Heterophony in Chinese Folk Music", in *Journal of the International Folk Music Council*, XVIII, 1966, pp. 14-22.
- NATTIEZ J.-J., "Some aspects of Inuit vocal games", in *Ethnomusicology*, XXVII (3), 1983, pp. 457-475.
- NKETIA J.H.K., "The Hocket-Technique in African Music", in *Journal of the International Folk Music Council*, XIV, 1962, pp. 44-52.

- PETROBELLI P., CORSI C. (a cura di), *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*, Atti del congresso internazionale di Cividale del Friuli, 22-24 agosto 1980, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo 1989.
- PETROVIC R., "Two styles of vocal music in the Zlatibor region of West Serbia", in *Journal of the International Folk Music Council*, XV, 1963, pp. 45-48.
- PIRROTTA N., "Tradizione orale e tradizione scritta della musica", in *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Einaudi, Torino, 1984 (ed. or. 1970), pp. 177-184.
- REESE G., *La musica nel Medio Evo*, Firenze, Sansoni 1980 (ed. or. 1940).
- RIHTMAN C., "Les formes polyphoniques dans la musique populaire de Bosnie et d'Herzégovine", in *Journal of the International Folk Music Council*, IV, 1952, pp. 30-35.
- "Mehrstimmigkeit in der Volksmusik Jugoslaviens", in *Journal of the International Folk Music Council*, XVII, 1966, pp. 23-28.
- RYCROFT D., "Nguni Vocal Polyphony", in *Journal of the International Folk Music Council*, XIX, 1967, pp. 88-103.
- SACHS C., *La musica nel mondo antico*, Sansoni, Firenze 1981 (ed. or. *The Rise of Music in the Ancient World East and West*, 1943).
- SCHNEIDER M., *Geschichte der Mehrstimmigkeit: historische und phänomenologische Studien*, 2 voll., Tutzing, Verlegt bei Hans Schneider 1969 (1ª ed. 1934).
- SUGARMAN J.C., "The Nightingale and the Partridge: Singing and Gender among Prespa Albanians", in *Ethnomusicology*, XXXII (2), 1989, pp. 191-215.
- STOCKMANN D., STOCKMANN E., "Die Vokale Bordun-Mehrstimmigkeit in Südalbanien", in *Ethnomusicologie III*, "Les Colloques de Wégimont IV, 1958-1960", Les belles Lettres, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1964, pp. 85-135.
- STOIN V., *Hypothèse sur l'origine de la diaphonie*, Sofia, 1925.
- ZAMINER F., ZIEGLER S., "Polyphonie médiévale et polyphonie du Caucase", in C. Meyer 1993 (a cura di), pp. 69-84.
- ZEMP H., "Echelle équiheptaphoniques des flûtes de Pan chez les Are Are (Malaita, Iles Salomon)", in *Yearbook of the International Folk Music Council*, V, 1973, pp. 85-121.
- "Melanesian solo polyphonic panpipe music", in *Ethnomusicology*, XXV (3), 1981, pp. 383-418.
- ZEMTSOVSKY I., "Dialogue musicale", in *Cahiers de musiques traditionnelles*, 6, 1993, pp. 23-27.

Musica e donne in Africa centrale

Serena Facci

«Il mio cuore è così felice
il mio cuore vola cantando
oltre gli alberi della foresta
La foresta, la nostra casa, la nostra madre
Nella mia rete ho catturato un piccolo uccello
un piccolissimo uccello
e il mio cuore è prigioniero
nella rete, col mio piccolo uccello».

(Canto per la nascita, Efé)

Il tema è accattivante e difficile. L'area a cui ci si riferisce è vastissima e brulicante di una miriade di popolazioni diverse per provenienza, storia e abitudini culturali. L'habitat predominante, la foresta equatoriale, stabilisce dal canto suo regole ferree per la sopravvivenza di queste culture che con essa, nel bene o nel male devono fare i conti. Il bellissimo testo del canto Efé messo in epigrafe, vede protagonista una donna, da poco diventata madre. L'ecosistema della foresta vi è invocato come involucro protettivo e generatore in cui il miracolo della nascita e dell'amore materno si perpetuano in un instancabile inno alla vita: la foresta ci nutre, ci protegge, ci consente di rinascere e di liberare oltre i suoi stessi confini la nostra gioia.

Non molto distante dallo stanziamento degli Efé, una popolazione bantu dell'attuale Repubblica Democratica del Congo (ex Zaire), i Nande che vivono di agricoltura sottraendo alla foresta i campi da coltivare, ha elaborato una serie di divieti tali da creare per le donne una sorta di cintura sanitaria nei

confronti della foresta: una donna non può recarsi nella foresta né può mangiare cibo proveniente dalla foresta, ma non può nemmeno suonare gli strumenti musicali, che sono spesso costruiti con materiali provenienti dalla foresta. In questa realtà variegata la musica occupa comunque un posto di grande rilievo tanto da poter essere assunta come una delle chiavi di lettura e di penetrazione all'interno di queste realtà culturali. A testimoniare c'è ormai un cospicuo patrimonio di registrazioni messo insieme a partire dagli anni '50 da ricercatori occidentali e, ultimamente pur tra mille difficoltà, anche dagli stessi protagonisti, musicisti e studiosi locali.

Chi scrive ha svolto alcune ricerche sul campo in Africa centro-orientale, ex Zaire, Burundi, Tanzania. In queste realtà, per orientarsi nel panorama musicale, è stato quasi necessario rendere evidenti i confini che separano la realtà maschile da quella femminile, confini interpretabili all'interno di due dicotomie essenziali: pubblico-privato, eccezionale-quotidiano. La musica delle donne, infatti, si svolge spesso nella sfera privata della vita quotidiana, anzi, capovolgendo il discorso, si può dire che proprio alle donne si deve l'origine e il mantenimento in vita di tutta una serie di repertori "poveri", basati spesso solo sul canto, che formano la musicalità di base di una cultura, sono perno dell'educazione musicale dei piccolissimi e offrono, attraverso i loro testi verbali, una preziosa chiave di lettura per entrare nel sentire comune e nelle abitudini di un determinato gruppo.

Del resto tutte le antologie di musica dei popoli centrafricani, compresi i pigmei, contengono alcuni canti significativi in questo senso e di grande bellezza: ninnenanne e altri canti destinati ai piccoli, ma anche canti di "passa-tempo", come l'imitazione delle api contenuta in una raccolta dei Baka curata da Simha Arom. Nell'ambiente intimo e raccolto delle capanne anche alcuni canti rituali, come quelli per il *Bondo* degli Aka, riportato sempre da Simha Arom, possono essere rieseguiti in maniera semplificata, senza strumenti e soprattutto con un'emissione vocale sommessa e quasi sussurrata, tipica della musica "domestica".

L'ambito lavorativo delle donne, sia nelle società dei cacciatori pigmei sia in quelle dei coltivatori bantu che dei pastori nilotici, è distinto da quello degli uomini. Per questo i canti legati al lavoro sono sensibilmente diversi da quelli degli uomini. Scorrendo ancora le antologie di musica dei pigmei, per esempio, ci si rende conto che le donne, che hanno il compito della raccolta,

hanno prodotto una serie di canti e di richiami da eseguire durante questa attività, differenti dai richiami di caccia eseguiti dagli uomini. I canti per la partenza e il ritorno dalla caccia che tanta parte occupano nella realtà musicale dei popoli della foresta appartengono invece alla sfera rituale. In questo caso la partecipazione delle donne è determinante, in quanto la coralità del villaggio nella sua interezza è chiamata a partecipare all'evento, ma sistematicamente, nella complessa struttura polifonica dell'insieme il coro delle donne svolge un suo differenziato e ben definito ruolo. Il mondo femminile quindi è spesso legato a specifici ruoli e/o repertori musicali segno di una delimitazione di spazi esistenziali all'interno delle società.

In Burundi fin dall'età puberale la ragazza è definita *umuzezwanzu*, responsabile della casa, e *umunyakigo*, colei che deve restare nel cortile dietro casa. Con il matrimonio che impegna la ragazza a stabilirsi a casa del marito le responsabilità e il carico di lavoro per la gestione del ménage domestico aumentano, ma non cambia la generale condizione sociale di sottomissione: «la gallina non può cantare davanti al gallo», dice un proverbio a significare che le donne non possono parlare con ospiti ed estranei in presenza del capofamiglia. È questa situazione di parziale segregazione a generare una sorta di mondo a parte femminile contraddistinto dai rapporti stretti tra donne, dai gesti ripetitivi del lavoro di tutti i giorni, dalla presenza dei bambini piccoli da accudire, da comportamenti che le abitudini sociali vogliono sommessi e riservati. La musicalità legata a questa realtà quotidiana ne tradisce appieno l'essenza. La vocalità usata nelle ninnenanne e nei canti che accompagnano il lavoro (canti per il burro o per la preparazione della farina) è intima e delicata, ben diversa dalle emissioni piene utilizzate nei canti "pubblici" eseguiti nelle occasioni festive.

È in questo habitat fatto insieme di complicità e codifiche sociali che nasce uno dei repertori polifonici più interessanti della cultura rundi: i saluti cantati *akazehe*. Scambiati (oggi sempre più raramente) al momento dell'incontro tra amiche, sorelle, o comunque tra donne legate da parentela di nascita, questi saluti sanciscono nel perfetto equilibrio esistente tra le parti nel gioco polifonico, la parità e solidarietà tra le due esecutrici. Riportiamo di seguito la trascrizione di un breve frammento e la traduzione di un *akazehe* registrato a Rutana nel sud del Burundi nel 1993.

1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

P *sa yambu yambu ga mwana wanje yambu yambu niwewe maronko*

R *ego ye - go ego ma - ma ego ye - go ego ma -*

P *ni wewe ga inganza mihigo ni wewe ga mwana wa mama*

R *- ma ego ye - go ego ma - ma ego ye - go ego ma -*

P *ndabukonje ninaza iwawe ninazi - wawe nsang'ari wewe ga -*

R *- ma ego ye - go ego ye - go ego ye - go ego ye -*

P *mwana wama gir'ivyurya nivyu'uh'uwawawe gir'incu - ti gir'*

R *- go a - ma - le - mbe ego ye - go ego ma - ma ego ye -*

Traduzione del testo

Ciao, ciao, figlia mia/ Ciao ciao, sei tu la mia ricchezza/ Sei tu vincitrice di sfide/ Sei tu, sorella mia/ Ti vedo se vengo da te/ Troverò che sei tu sorella mia/ Che tu possa avere da mangiare e altro da dare alla persona cara/ Che tu possa avere parenti e un compagno/ Ti vedo, evviva tuo padre/ Ripeto, trovo che sei proprio tu/ Ti chiedo dei tuoi a casa, del tuo compagno/ Che tu possa vivere in armonia con i tuoi figli/ Sono beni aggiunti ad altri/ Pure da me, essi vivono/ Non tanto male/ Pure io non sto tanto male/ Venni e pregai Gesù, Gesù Cristo per poter vederci/ E ora, cara ci siamo viste/ Che tu possa aver da mangiare e altro da dare alla persona cara/ Che tu possa avere parenti e un amico/ Mentre chi ama le liti crea inganni/ Che tu possa vivere nell'unione/ Che tu possa avere ospiti/ Che tu possa avere parenti/ Che tu

possa avere un compagno/ Che tu possa avere una buona salute e una lunga vita/
 Che tu possa vivere e io pure/ Che tu possa vivere a lungo e io pure/ Che tu possa
 avere bontà e serenità / Venni, preghi Gesù, Gesù Cristo/ Per poterci vedere/ E ora,
 cara, ci siamo viste/ E ora parliamoci in buona intesa/ Parliamoci abbracciandoci/
 Che tu possa mettere al mondo bambini/ e portarli sulla schiena. È tutto bene/ Che
 tu possa prendere la strada che va a casa tua/ Quella che va dai tuoi è la strada giusta/
 Pace a te figlia mia/ Vieni cara perché ti chiedi/ perché ti chiedi se tutti i tuoi/ gli
 amici che frequenti e tutti i parenti stanno bene/ Anche per me è lo stesso/ Quando
 arriverò a casa nostra/ Trasmetterò i saluti/ Ascolta cara il mio messaggio/ Quando
 arriverai a casa vostra/ trasmetti i saluti a coloro che li trasmettono/ Non baderò ai
 guardiani del tamburo reale/ Saluterò pure il piccolo, ti ascolto, non ho nulla di più
 di te.

Le due parti sono denominate *guteru* (lanciare, proporre) e *kwakira* (ricevere, raccogliere). La prima conduce il gioco combinando *ad libitum* i segmenti melodici e le formule poetiche tipiche del particolare tipo di saluto che si sta eseguendo. La seconda invece è una parte di risposta e di sostegno che si configura come un ostinato. Regola fondamentale dell'*akazehe* è che, a seguito di alcune frasi convenzionali lanciate dalla donna che assume per prima il ruolo di *guteru*, le due esecutrici si scambino i ruoli: quella che aveva iniziato con *guteru* deve passare a *kwakira* e viceversa. Questo avvicendamento nelle due parti è detto *kwakiranwa*, ovvero "portare a turno un peso". In Burundi, come in molte altre zone dell'Africa, spetta infatti alle donne il compito di portare sulla testa o sulla schiena i carichi di generi alimentari o di acqua. L'opportunità di avvicinarsi nel sopportare il peso è considerata dunque prezioso segno di solidarietà. Il peso, in un certo senso "croce e delizia", è negli *akazehe* il ruolo creativo e leaderistico di *guteru*. "Ti vengo in aiuto, non voglio prendere le tue ricchezze", oppure "Ti ascolto, non ho nulla più di te", queste sono due tra le frasi convenzionali utilizzate dalle donne al momento dello scambio dei ruoli. La possibilità di diventare protagonista è sentita come una ricchezza da condividere.

L'*akazehe* è un saluto tra pari e molte delle cose dette finora sono conseguenza della paritetica condizione sociale esistente tra le donne che si salutano. La cerimonialità del saluto, infatti, prevede in Burundi una ben precisa "etichetta", funzionale alla riaffermazione chiara e inequivoca della relazione che lega i due protagonisti del saluto. Questa cerimonialità si struttura in norme di comportamento, gesti e soprattutto dialoghi stereotipati, spesso accompagnati da una particolarissima intonazione prosodica che distingue nettamente la "sonorità" del saluto da quella del parlare ordinario. L'*akazehe*

porta alle estreme conseguenze le possibilità offerte da questo singolare tipo di cerimonialità quotidiana: così la prosodia si fa musica, il dialogo si fa intreccio polifonico.

Proprio il particolare gioco polifonico tipico dell'*akazehe* apre un nuovo scorcio nell'osservazione del rapporto tra donne e musica. Come si può vedere dalla trascrizione le melodie di *guter* e di *kwakira* sono formate dalla ripetizione di due brevissimi frammenti melodici che si potrebbero definire un antecedente e un conseguente. In quest'ultimo compare in *guter* e viene riaffermato in *kwakira* il *tonus finalis* del modulo scalare Sol. L'incastro o meglio l'inseguimento polifonico, che prevede una tassativa successione nelle entrate, è tale da consentire alla cantante che esegue *kwakira* di ascoltare la successione melodica della cantante che esegue *guter*. Questa può decidere, soprattutto in relazione alla lunghezza della frase di augurio, consiglio, richiesta di informazioni che sta costruendo, di insistere nella ripetizione dell'antecedente. La cantante che esegue *kwakira* allora seguirà l'altra in questo gioco, che noi percepiamo come di sospensione tonale, per scendere sul *tonus finalis* solo dopo aver sentito che la compagna ha enunciato il suo conseguente.

Il gioco necessita dunque di una notevole concentrazione e abilità percettiva oltretutto improvvisativa. Per una buona riuscita dell'*akazehe*, infatti è necessario non fermarsi, non impappinarsi, non perdere la giusta combinazione ritmica: "Non litighiamo, piuttosto battiamo le mani" recita uno dei versi.

Akazehe viene dal verbo *kuzihora* che vuol dire chiacchierare. Ci sono però anche altri termini per indicare i saluti cantati, tra cui *akahibongozo*, che viene dal verbo *guhongozo*, ovvero fare qualcosa in modo perfetto e con eleganza. Il tempo che solitamente deve essere dedicato ai saluti viene così riempito in maniera giocosa e artistica. Attraverso l'*akazehe* le donne rundi hanno trovato il modo di impiegare in modo creativo il tempo e le regole che scandiscono la loro vita quotidiana.

Esiste però anche un ambito di eccezionalità in cui le donne giocano un ruolo di primo piano. Appannaggio femminile quasi esclusivo è in molte culture dell'Africa centrale la ritualizzazione di alcuni momenti centrali per la comunità come la nascita e il matrimonio.

Tra i Nande dell'ex Zaire la nascita di un bambino era, prima dell'ospedalizzazione, assistita da un gruppo di donne anziane, le *avakekulu*, che avevano anche il compito di supportare le cure mediche con una serie di danze rituali collocate soprattutto nei momenti più critici. Tra questi il taglio del cordone ombelicale, atto assolutamente segreto la cui vista era vietata agli uomini e durante il quale veniva intonato un canto anch'esso segreto, al pari di quelli

legati alla circoncisione maschile, e il momento della prima esposizione del bambino al sole:

«Una volta io cullavo altri bambini
ora ecco il mio bambino.
A volte io lo porto sul mio petto
a volte salgo sugli alberi col mio bambino
ma lui non può cadere.
Ecco il mio bambino».

(Canto per la prima esposizione del bambino al sole, Nande).

Questo canto accompagna una danza eseguita dalla nuova madre che assume in questo caso il ruolo di *omwimbiriri* (cantante solista). I gesti evocati dal testo sono quelli tipici del comportamento di una scimmia, che all'inizio della danza viene infatti nominata. Il coro delle altre donne risponde con un ritornello secondo un tipico stile antifonale, utilizzato in molte zone dell'Africa, e tra i Nande soprattutto dalle donne in base al quale il tempo degli interventi corali è assolutamente rigido e delimita così gli spazi di libertà improvvisativa della solista.

Il matrimonio, invece, soprattutto per le popolazioni bantu coltivatrici dell'area, si configura come un atto pubblico comunitario in cui l'essenza delle regole economiche e sociali su cui si basa la collettività, vengono rinnovate e sancite attraverso una serie di atti rituali precisamente codificati. Tra gli Haya della Tanzania, per i quali il matrimonio è ancora oggi uno dei momenti maggiormente vitali della tradizione, ogni fase, dalla richiesta di fidanzamento, alla segregazione della futura sposa, alle cerimonie di addio alla famiglia materna, percorso e arrivo presso la nuova famiglia, incontro e segregazione degli sposi fino all'avvenuta consumazione dell'atto sessuale, è accompagnata da un ben definito rituale scandito da precisi canti detti *amazina*.

Simili per funzione agli *amazina* degli Haya sono in Burundi gli *imvyino* accompagnati dal battito delle mani e, tra i Nande, l'*amatakio*. Si tratta di un *corpus* di canti che accompagnano il matrimonio, la cui esecuzione è affidata alle donne e, più specificatamente, alle ragazze. Questi canti, sovente gioiosi e accompagnati da danze, evidenziano il carattere di contratto sociale del matrimonio esponendo in maniera chiara e inequivocabile una serie di regole a cui i futuri sposi dovranno attenersi. Si tratta di una sorta di diritto di famiglia cantato, non esente, spesso, da considerazioni amare circa il futuro della giovane sposa:

«Io ero la figlia preferita dei miei genitori
io passavo tutta la mia giornata seduta.
Ricorda che il piatto più grande deve essere per tuo marito.
Sono perduta. No, non sei perduta».

(Canto per il matrimonio intonato dalle sorelle dello sposo, Nande).

«La sposa è al sole!
Madre, si raccolgono i frutti buoni per te!
Tua madre e tuo padre ti salutano
Salutali, perché tu stai andando via
La donna che troverai è tua madre
Devi chiamare madre tua suocera
Non devi guardare indietro
Tua madre diventerà tua zia».

(Canto eseguito al momento della partenza della sposa, Haya)

I canti rituali femminili di cui abbiamo parlato hanno una struttura monodica, o al massimo per parallele di terza. La forma è spesso antifonale e vede una sorta di colloquio tra una protagonista (la madre, la sposa, ecc.) e un coro. La vocalità è forte e spiegata, lo stile sillabico, le parole ben intelleggibili. Queste caratteristiche che accomunano molta musica vocale africana bantu e trovano nei repertori femminili una sorta di codificazione essenziale e quasi conservativa, sono completamente differenzianti rispetto allo stile polifonico tipico dei pigmei.

Tra le raccolte di musica dei pigmei vogliamo ricordare quella storica, curata da Colin Turnbull negli anni '50 tra gli Mbuti dell'Ituri, in cui è contenuto un bellissimo canto di matrimonio, nello stile polifonico tipico degli Mbuti, che viene eseguito per proteggere la nuova unione e con essa l'intero villaggio da qualsiasi pericolo di distruzione.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AROM S., *Polyphonies et polyrhythmies instrumentales d'Afrique Centrale*, 2 voll., Parigi, SELAF 1985.
BUFFA C., FACCI S., PENNACINI C., REMOTTI F., in *Etnografia Nande III*, Torino, Il Segnalibro 1996.

- CORY H., HARTNOLL M.M., *Customary Law of the Haya Tribe*, London, Frak, Cass and Co. LTD 1945.
- FACCI S., «La musica dei Wanande dello Zaire», in *Culture musicali*, V e VI, 10/11, 1986-87, pp. 87-125.
- *Akazehe del Burundi: saluti a incastro polifonico e cerimonialità femminile*, in *Polifonie*, a cura di M. Agamennone, Venezia, Il Cardo 1996, pp. 123-162.
- NDIMURWANKO I., *Une étude thématique du genre akazehe comme lieu d'expression de la condition de la femme au Burundi*, (mémoire), Université du Burundi, Bujumbura 1985-86.
- REMOTTI F., *Etnografia Nande I*, Torino, Il Segnalibro 1993.
- *Etnografia Nande II*, Torino, Il Segnalibro 1994.
- RODEGEM F.M., *Anthologie Rundi*, Parigi, Arman Colin 1973.

DISCOGRAFIA

- AROM S. (a cura di), *Ba-Benzélé Pygmies*, Barenreiter Musicaphon, BM 30 L2303, 1965
- *Baka Pygmy Music*, EMI/Odeon 3C 064-18265, 1977.
 - *Antologie de la musique des Pygmées Aka*, Ocora C559012 13, 1978.
- BLUMENFELD L. (a cura di), *Echoes of the Forest. Music of the Central African Pygmies*, Ellipsis Arts, 4020, 1995.
- DEMOLIN D. (a cura di), *Pygmées du Haut-Zaïre, Kango, Efé, Asua*, Fonti musicali, FMD 190, 1991.
- FACCI S. (a cura di), *Zaïre. Entre les lacs et la forêt. La musique des Nande*, Archives Internationales de Musique Populaire, VDE CD-652, 1991.
- TURNBULL C. (a cura di), *The Pygmies of the Ituri Forest*, Folkways Ethnic Series, Fe 4457, 1958.
- VUYISTEKE M. (a cura di), *Burundi. Musiques traditionnelles*, Ocora, CD-HM52, 1988.

Su alcune impreviste parentele fra le polifonie medievali e africane*

Simha Arom

«The secular music of the earlier Middle Ages shares its most essential quality with the music of the Primitives: its scriptlessness [...] Thus medieval music shares with non-European primitive music the reliance on memory, tradition, improvisation and non-intellectualism».

Curt Sachs, "Primitive and Medieval Music: A Parallel", in *Journal of Amer. Musicol. Soc.*, XIII, 1960, pp. 43-44

«Non esistono procedimenti, non esistono qualità specifiche che noi possiamo attribuire come proprie a una musica scritta che non si trovino pure presenti nelle musiche di tradizione orale [...] In ultima analisi ciò che verifica l'opporci e la differenza delle due musiche non è tanto ciò che l'una o l'altra non ha, quanto piuttosto ciò che l'una ancora possiede e ciò che l'altra più non ha».

André Schaeffner, *Origine des instruments de musique*, Paris, Seuil 1939, p. 342

La frase che chiude il secondo dei due brevi testi posti qui sopra in esergo allude alle "inconvenienze" della scrittura e al carattere di sclerotizzazione che ad essa si connette. A proposito di ciò di cui ci occupiamo in questa sede, vorrei sviluppare in modo particolare il contenuto della prima citazione, discutendo di come si dia la presenza di processi e tecniche musicali consimili, pur documentati in ambiti culturali del tutto e per tutto distanti e divisi.

Muovendo da un raffronto fra alcuni procedimenti che si erano creduti

* Traduzione dal francese di Giovanni Morelli. Il testo originale, dal titolo *Une parenté inattendue: polyphonies médiévales et polyphonies africaines*, è stato pubblicato in *Polyphonies de tradition orale. Histoire et traditions vivantes*, Actes du Colloque de Royau-mont 1990, a cura di C. Meyer, Paris, Éditions Créaphis 1993, pp. 133-48.

propriamente specifici della musica medievale europea con altri che da secoli sono praticati in Africa centrale, vorrei perciò porre l'accento su un certo numero di notevoli somiglianze riscontrabili sul piano della strutturazione del linguaggio musicale nelle pratiche di due civiltà molto distanti nello spazio e nel tempo. La prima fonda la propria tradizione sulla scrittura, la seconda su procedure orali. Le musiche della prima possono essere datate; non è possibile invece ricostruire una storia delle altre. Pure si riscontra in queste ultime l'esistenza degli stessi procedimenti fondamentali cui han fatto ricorso le prime, le musiche della tradizione occidentale, tanto per quel che concerne l'organizzazione temporale dei singoli fatti sonori quanto per quel che concerne l'organizzazione polifonica degli stessi.

Tratterò qui solo delle tecniche musicali africane veramente riconoscibili come *polifoniche* (eviterò pertanto di prendere in considerazione sia l'*eterofonia* che il *tuilage*)¹.

Per *tecniche polifoniche*² intendo quel canto, sia strumentale che vocale, che muove per condotte parallele - *hoquetus vel contrapunctus*. Nell'ambito della musica strumentale, è necessario distinguere le espressioni che si basano su strumenti atti a realizzare melodie (ovvero ordinati su una scala di altezze definite: xilofoni, arpe, *sanza*, ensemble di trombe) da quelle che si basano su strumenti atti a realizzare soltanto ritmi (tamburi, campane, sonagli di diverso tipo e così via), produttori di suoni che nulla hanno a che fare con un sistema determinato di altezze. Suoni che si definiscono opponendosi per fasce di registro all'interno delle quali gli intervalli non assumono pertinenze d'ordine melodico.

¹ Con il termine *eterofonia* si indica la comparsa sporadica, nella linea di una melodia eseguita da un gruppo vocale e considerata come *monodica*, di disparità intervallari simultanee, collocate in posizioni indeterminate, sia in consonanza che in dissonanza. Accidentale, ovvero puramente ornamentale, la plurivocalità che si effettua in queste combinazioni non ha carattere di regolarità né presenta forma alcuna di sistematicità. Nelle musiche monodiche a organizzazione responsoriale, basate sulla alternanza di due vocalisti, vocalista/coro o due cori, può accadere che uno dei due solisti o uno dei due cori intoni la sua parte quando la parte del solista o del coro precedente non sia ancora terminata. In queste circostanze si attuano, per brevi tratti, eventi di rudimentale plurivocalità, denominata *tuilage*.

² Arom ha introdotto una specifica distinzione fra *procedimenti polifonici*, caratterizzati da una estesa indipendenza ritmico-melodica fra le parti, e *procedimenti plurilineari*, che non rivelano tale condizione. A tal proposito, cfr. «Le polifonie viventi. Storia di una scoperta, procedimenti e tassonomie» in M. Agamennone (a cura di), *Polifonie*, Venezia, il Cardo 1996 [N.d.c.].

Sul piano dell'organizzazione temporale si deve innanzitutto metter in chiaro che in Africa si praticano esclusivamente musiche "misurate". In tutte le tradizioni musicali africane si riconoscono come musicali soltanto le manifestazioni in cui si evidenzino netti rapporti proporzionali nelle relazioni di durata. Detto in altro modo: si riconosce come canto qualsiasi organizzazione di suoni che sia in grado di sostenere una danza. Ciò dimostra la centralità che riveste, nella musica africana, l'organizzazione temporale.

Nelle musiche tradizionali africane la strutturazione delle durate nel tempo (vale a dire: il ritmo) deriva da una impostazione rigorosamente aritmetica che si esplicita su due livelli:

1. l'inquadramento "periodico" degli eventi (ritmici);
2. il loro ordine (la loro articolazione) all'interno dell'inquadramento stesso.

In effetti, ogni entità musicale - monodica o polifonica che sia - è subordinata a un inquadramento periodico di tipo fisso, basato su un preciso numero (intero e perlopiù pari) di *pulsazioni* (regolari) *equidistanti*: un numero che del fenomeno musicale è l'armatura metrica. È su questa periodicità di pulsazioni che si costituisce l'ordine dei contenuti ritmici propri di ogni singolo brano musicale e delle loro ripartizioni articolatorie.

Una simile organizzazione del tempo si evidenzia a causa della *assenza* di un livello intermedio posto fra l'ordine globale del periodo e l'ordine individuabile delle pulsazioni: intendo quel livello intermedio della *misura* fondata sui tempi forti che è proprio delle musiche occidentali moderne. Nella musica africana le pulsazioni che costituiscono il periodo dispongono di uno statuto di assoluta equivalenza. La pulsazione, caso per caso, si suddivide in valori minori, molto brevi: due, tre, anche cinque; possono essere intesi quali *referenti di densità*, e si configurano come *valori operazionali minimi*. Equivalgono pertanto alla durata minima che definisce la pertinenza, *coniata* in un sistema in cui tutti gli altri eventi temporali (su cui s'articolerà la musica) si costituiscono necessariamente come dei multipli di tali valori-durata di pertinenza minima. È dunque a partire da questi valori minimi che si va a configurare ritmicamente la peculiarità dei brani musicali; nella polifonia, è ancora su questi valori minimi che si configura ciascuna parte.

Si sarebbe tentati di credere che musiche basate su *reiterazioni regolari* di figure *calibrate nel tempo* siano facilmente assimilabili, anche da un orecchio ad esse musiche non educato. Non è vero: la percezione di configurazioni ritmiche di questo tipo è invece assai difficile. Si tratta di una difficoltà che è determinata dal tratto più caratteristico di queste musiche che è proprio quell'ambiguità che s'accende fra la regolarità della metrica e gli eventi ritmici che

ad essa si oppongono, sistematicamente disposti a conflitto con la rigidità metrica del brano intero. Ne risulta una forma ritmica nettamente definita dalla sua *contra-metricità* che nega a ogni istante la caratura regolare del tempo.

Questo fenomeno culmina laddove in un contesto poliritmico si assiste a una sovrapposizione di due diversi conflitti: la tensione - già segnalata sopra - che oppone strutture metriche a strutture ritmiche, da una parte, e, dall'altra, l'antagonismo che s'innesta fra il contenuto ritmico delle singole figure e quello del complesso delle altre. La poliritmia africana si caratterizza per lo svolgimento simultaneo di più e diverse matrici ritmiche, ciascuna delle quali presenta un'articolazione differente nel rapporto con la struttura normativa del tempo, ovvero con quella pulsazione che coordina tutte le fasce ritmiche. L'intricarsi dei fenomeni risultanti, associato al doppio antagonismo di cui s'è detto, suscita nell'ascoltatore un sentimento d'incertezza, un senso di ambiguità che dura quanto dura la musica e cessa quando essa finisce. Si desume da ciò che nel farsi ritmico e poliritmico di una gran parte delle musiche tradizionali africane l'ambiguità si trova ad essere posta come un principio costitutivo.

PRINCIPI RITMICI E POLIRITMICI

Nell'organizzazione temporale delle musiche dell'Africa centrale, la simmetria e l'asimmetria - principi solo in apparenza contraddittori - sono mantenuti in stato di permanente interazione. L'una e l'altra si rendono evidenti lungo la traiettoria delle componenti concomitanti che sono, dall'una parte la *metricità* e la *periodicità*, dall'altra il *ritmo*. Qui di seguito, tenterò di descrivere i rapporti fra queste componenti concomitanti.

La periodicità è attestata da un numero costante - in genere *pari* - di pulsazioni equidistanti. In questo, possiamo cogliere un primo tipo di procedimento per la determinazione di simmetrie, ottenute mediante traslazione "in blocco" di precisi periodi. Inoltre, ogni periodo ha un suo proprio carattere essenzialmente simmetrico, in quanto il numero di pulsazioni che lo costituiscono è sempre un numero divisibile per due. Talvolta anche più volte divisibile per due (multiplo di due). Pertanto un piccolo periodo basato su 12 tempi può essere segmentato in due sistemi di 6, a loro volta divisibili ciascuno in due sistemi di 3 tempi.

Nelle musiche tradizionali dell'Africa centrale la simmetria degli ordini metrici è spezzata ricorrentemente dall'articolazione della sostanza ritmica che su quella stessa simmetria si innesta. Queste rotture della simmetria procedono tutte da un effettivo contro-principio di contra-metricità. L'articolazione ritmica è infatti contra-metrica laddove l'occorrere di accentazioni o di mutazioni di timbro è essenzialmente realizzato in *contrattempo*.

Le strutture di tipo *emiolico*, invece, si definiscono per come fra il numero delle cellule ritmiche comprese in un periodo e il numero delle pulsazioni che misura le loro durate predominano relazioni frazionarie di tipo $2/3$ o $3/2$ (ovvero $3/4$ o $4/3$), o di loro multipli. Strutture di questo genere possono essere interpretate come ripetizioni, all'interno di un periodo, di una stessa identica cellula, o di una cellula di simile configurazione, tali però che la loro posizione in rapporto alle successive pulsazioni si trovi sfasata di volta in volta nel corso delle iterazioni. Questo *décalage* risulta dalla sovrapposizione di due progressioni aritmetiche di diversa natura; possono essere infatti metrica l'una e ritmica l'altra, oppure entrambe diversamente ritmiche. Procedimenti di questo tipo non sono applicati soltanto in successione sull'asse orizzontale, ma anche - in un contesto polifonico - nell'articolazione ritmica di due o più condotte differenti. Si può forse sostenere anche che l'uso frequente di simili procedimenti in un contesto informato dalla verticalità sia uno dei caratteri fondamentali e specifici della poliritmia africana: il principio stesso che genera i ritmi incrociati.

L'irregolare contra-metricità delle strutture di tipo emiolico porta queste stesse strutture a contrasto con altri procedimenti, così che viene sempre messo in atto un costante processo di divario scalare di fasi.

S'è visto, in queste musiche, che la caratterizzazione della periodicità si basa su un numero intero di pulsazioni. Queste pulsazioni possono essere riferite alle descrizioni del *tempus* prodotte dai teorici occidentali del secolo XIII, ovvero a quelle del *tactus* nei secoli XIV-XVI: entrambi caratterizzati dall'isocronia e dall'assenza dei tempi forti. Le pulsazioni pertanto sono sullo sfondo di tutti gli eventi "musicali". Se il *tactus* peraltro è un regolatore del tempo di tipo *neutro*, la pulsazione non costituisce mai, nelle musiche africane, un marcatore di accenti. Perlopiù, infatti, essa non si materializza affatto: è solo e soltanto *sottintesa* così che resta inavvertibile da un orecchio non allertato a riconoscerla. Solo i soggetti appartenenti a una comunità culturale specifica, e solo quelli, sono in grado di materializzarne l'esistenza in un qualsivoglia brano musicale appartenente al loro patrimonio culturale.

Un altro punto di convergenza: nelle musiche africane la pulsazione - così

come il *tactus* nelle occidentali, a partire dal secolo XIV - è suscettibile di divisioni per tre o per due, corrispondenti ai tempi perfetti o imperfetti, ossia alle prolazioni maggiori e minori. Il ruolo delle prolazioni si identifica con i valori operazionali minimi. Sono infatti le prolazioni che consentono un apprendimento rigorosamente aritmetico delle organizzazioni ritmiche e metriche delle musiche africane.

Procedimenti di questo tipo possono essere confrontati con i conflitti ritmici praticati e in gran voga nelle scritture polifoniche del secondo Trecento. Lo si vede in compositori come Jacques de Senleches, Suzoy, Jean Galiot, Johannes Ciconia: per fare un esempio si pensi al *virelai* a tre voci *Sus un'fontayne* del detto Ciconia, un pezzo in cui il *tenor* e il *contratenor altus* adottano una misura binaria che si divide in ternaria, conflittualmente con la parte del *superius* che presenta una divisione ternaria, binaria e ancora binaria. Principio che ancor più ingegnosamente è assunto in un canone a tre voci - *La ray au soleyl* - in cui la melodia è esposta secondo tre metri e tre sistemi di valori diversi: le due voci superiori in *modus* minore oppongono la combinazione tempo perfetto-prolazione minore alla combinazione tempo imperfetto-prolazione maggiore, mentre la parte inferiore si svolge secondo il *modus* perfetto, tempo imperfetto e prolazione minore.

S'osservi, di passaggio, che se il Medioevo occidentale ha privilegiato l'emiole, le combinazioni ritmiche praticate in Africa sono fondate, frequentemente, su di un rapporto epitritico $(4/3)^3$.

I PROCEDIMENTI

Il canto per moto parallelo

Si tratta del procedimento più diffuso nella musica vocale subsahariana; una diffusione determinata da ragioni d'ordine linguistico. In effetti la quasi totalità delle lingue tradizionali africane sono lingue "a toni". In una lingua a toni, sono a disposizione di ogni vocale una o più diverse altezze intonative: una stessa sillaba, pertanto, pronunciata con intonazione su altezze differenti, può assumere significati diversi. La lingua ngbaka, per esempio, dispone di tre registri definiti (basso, medio e alto), tre toni primari, quindi, ai quali si

³ Uno dei più rari - forse l'unico - riscontro di ritmi incrociati basati sul rapporto $4/3$ si trova nel manoscritto detto "di Cipro" edito da Richard Hoppin (1980).

aggiungono altri quattro toni modulati, impostati su movimenti d'altezza dal basso all'alto, dall'alto al basso, dal basso all'alto con ritorno al basso e viceversa (dall'alto al basso con ritorno all'alto)⁴. Si può calcolare facilmente il numero delle cellule melodiche che da queste combinazioni possono derivare.

Così, al fine che le parole di un canto riescano a mantenersi intelligibili, la melodia che le sostiene deve necessariamente rispettare il profilo tonale dell'intonazione parlata. È possibile pertanto ritenere che anche il carattere *essenzialmente sillabico* di questi canti, sia altrettanto obbligato, nel rispetto dello stesso schema tonale. Per quanto concerne le relazioni fra i toni della lingua e l'intonazione musicale, si deve ricordare come a ogni vocale che nella lingua parlata risulta connotata da un tono definito, corrisponda, nel canto, una sola nota di altezza definita, mentre a una vocale caratterizzata da un *tono modulato* si affianchi non un solo suono, ma piuttosto un contorno melodico, delineato da una successione rapida di gradi diversi che, sul piano musicale, corrisponde e si sovrappone al suddetto tono modulato della lingua parlata. Ogni aggiunta, nel canto, di suoni per così dire "gratuiti" - ovvero non funzionali, privi del tutto di una giustificazione prettamente linguistica - avrebbe come unico effetto una considerevole contrazione della intelligibilità delle singole parole. È questo fatto che spiega la mancanza di melismi nei canti appartenenti a società che parlano lingue tonali - per lo meno per quel che riguarda i repertori di canti che hanno per oggetto la trasmissione di messaggi verbali. Orbene: il moto parallelo è il solo procedimento che consente a due voci di pronunciare simultaneamente le stesse parole, rispettando lo schema tonale della lingua, al fine primario di favorire l'intelligibilità del messaggio.

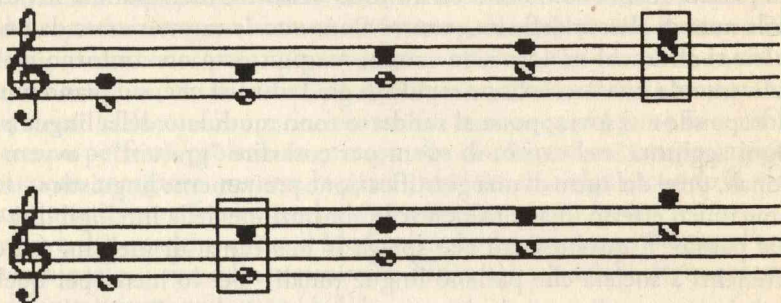
S'impone già qui un primo ravvicinamento con la discussione condotta nel Medioevo, e che mette a confronto procedimenti quali l'*organum parallelo*, il *discanto*, e il *conductus*⁵. Si sa che la più primitiva forma di *organum*, quale s'attesta nelle fonti occidentali dopo il secolo IX, presenta una tessitura omoritmica di una voce *principalis* e una voce *organalis*, secondo un moto parallelo (nota contro nota) per quarte o per quinte.

Nelle musiche africane il parallelismo procede - a seconda delle aree, ovvero delle scale musicali praticate nelle diverse regioni - sia per terze o per seste, che per quarte e per quinte. Nelle aree culturali dove sono in uso scale pentatoniche, il parallelismo, quasi necessariamente, è sostenuto da movimenti per

⁴ Cfr. Thomas 1970.

⁵ Cfr. Reaney 1960.

quarte e quinte. Talvolta in questi casi il parallelismo non è strettamente osservato: in effetti, la seconda voce deve piegarsi a tenere in conto i suoni compresi nella voce principale. In una configurazione verticale definita, pertanto, quella quarta o quella quinta che dovrebbero entrare nella condotta della seconda voce, saranno rimpiazzate, caso per caso, vuoi da una terza maggiore, vuoi da una sesta minore. È importante sottolineare qui due aspetti: la gerarchizzazione delle voci, principale e secondaria, nettamente posta in essere dai cantori, produce in questo caso un effetto manifesto, in quanto la voce ritenuta principale non subisce alterazione alcuna; in aggiunta, giacché essa rende disponibile una serie limitata di gradi praticabili, è possibile dire anche che essa definisce una limitazione lessicale cui la voce seconda si sottomette.



È possibile tentare anche un secondo approccio comparativo con lo stile del *conductus* praticato in Francia nel secolo XIII e continuato nel XIV in Inghilterra. Come si sa, si tratta di una pratica connessa allo sviluppo della metrica accentuativa nella poesia medievale, che, in musica, si caratterizza per la scrittura nota contro nota, sollecitata dal carattere sillabico dei canti disposti in polifonia. Qualcosa di simile accade nella plurivocalità africana il cui carattere spesso *isometrico* e *omoritmico* corrisponde alla intonazione di testi sillabici⁶. E si può insistere in questa produttiva comparazione fra musiche medievali europee e africane, ricordando i madrigali dell'Ars Nova italiana e la loro *copula*, caratteristica figurazione nello stile del *conductus* ornato. Si rileva proprio in questo un'analogia con uno dei procedimenti fondamentali delle musiche eseguite su xilofono nell'Africa centrale, nelle quali, secon-

⁶ Col termine *isometria* intendo la ripetizione - sia variata che non - di un identico fatto musicale all'interno di una struttura periodica fissa. Quando differenti parti vocali e/o strumentali obbediscono a una identica articolazione ritmica si realizza una *omoritmia*.

do un andamento nota contro nota, si determina una distribuzione di valori nella parte di una delle due mani, in rapporto a quelli eseguiti dall'altra.

Hoquetus

Il procedimento a *hoquetus* consiste nella distribuzione delle note di una stessa linea melodica fra diverse voci, le quali cantano tali note in rapida alternanza. I compositori di polifonie dei secoli XIII e XIV, come Machaut, Pierre de la Croix o Philippe de Vitry, l'applicano in pezzi a due voci, più raramente in composizioni a tre, limitatamente ad alcuni passaggi di mottetti.

Due tratti distinguono l'*hoquetus* africano dal suo omologo europeo. Il primo è che non si tratta mai in Africa di un procedimento che s'attua ai margini di un'opera, ma sempre di un processo fondamentale, costitutivo della trama di una polifonia, che può essere interamente realizzata in forma di *hoquetus*, e in questa stessa forma definire la propria struttura. In altri termini l'*hoquetus* africano è un procedimento ad applicazione rigorosa. Il secondo tratto distintivo concerne il numero delle parti investite nella realizzazione della tecnica dell'*hoquetus*: ben lungi dal limitarsi a due o tre parti, gli *hoqueti* africani si basano sempre su di un minimo di cinque strumenti (corrispondenti ai gradi della scala pentatonica), ma possono coinvolgere anche molte più voci, fino a venti.

A differenza dell'uso medievale che limita l'*hoquetus* all'introduzione di alcuni artifici compositivi, in Africa, l'*hoquetus* è la conseguenza di una necessità d'ordine organologico in quanto è praticato da ensembles di strumenti consimili (complessi di trombe o di fischietti), ciascuno in grado di produrre soltanto un unico suono. Una procedura probabilmente in uso da tempo immemorabile che ha la sua prima attestazione moderna, nella letteratura occidentale, nel *Diario* di Vasco de Gama (datato al 1497)⁷. La tecnica africana dell'*hoquetus* s'illustra bene nelle esecuzioni delle orchestre di trombe dei Banda-Linda del Centrafrica, complessi in cui il numero degli strumenti varia da sei a venti, e la cui musica risulta inscritta in un sistema pentatonico anemitonico (le trombe sono infatti accordate al fine di produrre una serie di intervalli discendenti appoggiati all'incirca attorno ai suoni Sol-Mi-Re-Do-La). Come s'è detto, a ogni strumento compete l'esecuzione di un unico suono che corrisponde a uno solo dei gradi della scala. Il ruolo di ogni strumento si limita all'esecuzione di una figura ritmica disposta su un'altezza prede-

⁷ *Journal du voyage de Vasco de Gama en 1497*, trad. fr. di A. Morellet, Lyon, Imprimerie de Louis Perrin, 1864, p. 9.

finita, e inscritta in un sistema rigidamente periodico. Le differenti parti strumentali intervengono in successione discendente, l'una sull'altra. Tenendo conto della struttura pentatonica della scala, e della netta attribuzione di ogni suono della scala a un solo strumento, bastano cinque strumenti per realizzare sia la struttura formale che il contenuto del pezzo eseguito.

Pertanto, mediante la realizzazione di un principio poliritmico - vale a dire *l'incrociarsi di diverse figure ritmiche* che, grazie alla loro disposizione su altezze definite e fisse, consentono la produzione di sequenze melodiche - l'*hoquetus* strumentale dei Banda-Linda si situa in un *punto d'intersezione* fra la *poliritmia stretta*, nel senso finora preso in considerazione, e la *polifonia*.

Possiamo aggiungere che l'*hoquetus* può essere realizzato in maniera molto singolare, quando si basa sull'alternanza di due componenti musicali differenti nella *performance* di un solo esecutore. È quel che succede presso i pigmei, in espressioni musicali in cui sia presente il fischietto *mo.beke* o *indehu*: con questo strumento, infatti, viene "fischiate" una sola identica nota, mentre tutte le altre sono intonate vocalmente e cantate. Questa insolita pratica pigmea realizza una vera e propria simbiosi fra musica vocale e musica strumentale⁸.

Contrappunto

Fra tutte le popolazioni africane, per quanto ne so, soltanto i pigmei e i boscimani cantano in contrappunto per moto contrario. Presso le altre popolazioni non si manifestano forme contrappuntistiche per moto contrario se non negli accompagnamenti al canto realizzati con strumenti melodico-polyfonici (come xilofoni, *sanza*, arpe).

La musica dei pigmei si diversifica da quella di altre etnie dell'Africa centrale per via della complessa elaborazione di pratiche polifoniche vocali. Si tratta, nel caso delle musiche pigmee, di una tradizione orale fra le più complesse al mondo. In essa ha largo spazio la variazione, e i procedimenti in uso presentano movimenti divergenti che includono nelle loro condotte imitazioni melodiche, improvvisazioni melismatiche, ostinati motivici e pedali con molti abbellimenti. All'udito un coro pigmeo, ossia il coro che riunisce tutti gli abitanti di un sito, produce l'impressione di un intrico vocale straordinario.

⁸ Questo particolarissimo genere di *hoquetus* è stato argomento di una mia comunicazione intitolata *Metrik versus Rhythmik - Eine unlösbarer Konflikt*, data agli «Hamburger Begegnungen im Zeichen zeitgenössischer Musik» di Amburgo, 21-24 maggio 1992.

Questi canti dalla trama densissima procedono da una sorta di *polifonia di consonanze*: all'interno del periodo musicale si trovano punti di combinazione obbligata - soprattutto in posizione di quinta e ottava - che rendono possibile lo sviluppo di un grandissimo numero di dissonanze in tutte le altre posizioni della struttura polifonica. È uno schema questo che non si rileva senza evocare certi principi sintattici della polifonia medievale dei secoli XIV e XV.

Per il proprio orientamento melodico il cantore pigmeo dispone, per ogni pezzo, di un modello estremamente semplice, e spesso volte implicito, che egli conosce perfettamente: una linea melodica in tutto e per tutto comparabile al disegno di un *cantus firmus* medievale. In un brulicare sonoro dove sembra regnare la più assoluta libertà, si rende invece manifesta un'organizzazione molto rigorosa. Ogni membro del gruppo conosce, in ogni punto dello svolgimento periodico del canto, e in preciso rapporto con quel punto, quali siano le variazioni ch'egli può compiere. Per quanto notevole possa essere il suo ruolo, l'improvvisazione, all'interno di un quadro del tipo di quello descritto, risulta avere funzione restrittiva. Questo ordine tecnico è l'esito di un'esperienza di formazione non breve che porta il bambino - apprendista cantore - ad accumulare un notevole complesso di formule e modelli di variazione dei canti che da adulto a sua volta, praticandoli, trasmetterà ai più giovani del gruppo. Ciò detto, evidentemente, non è più possibile stupirsi per la varietà delle improvvisazioni che han luogo nella realizzazione di una polifonia vocale. Tutti i soggetti componenti il gruppo dispongono in effetti di un complesso virtualmente infinito di moduli melodici specifici per ogni pezzo e utilizzabili solo e soltanto in un punto esatto della periodizzazione che ordina la polifonia vocale. Come nel parlare una lingua, nei diversi punti d'enunciazione della frase il locutore può scegliere fra più sinonimi o fra più termini di senso consimile, così ogni cantore pigmeo sceglie intuitivamente, al momento appropriato, quale formula melodica egli sente di dover inserire in quel preciso stadio del *cursus* polifonico. Inoltre ogni cantore è libero, quando gli sembra opportuno, di passare da una parte vocale a un'altra. Conviene osservare, infine, che ogni membro del gruppo è perfettamente padrone - in quanto ne dispone con assoluta spontaneità - di un catalogo di formule melodiche molto ricche, adattabile all'esecuzione dei molti canti componenti il patrimonio musicale dei pigmei.

Caratteristici della musica dei pigmei sono due *horrores*: l'orrore del silenzio e l'orrore dell'unisone. Le tessiture polifoniche in quella musica sono estremamente dense; mantenendo la metafora della tessitura si potrebbe parlare di

un tessuto simile al feltro. Le insorgenze di silenzi (pause) o di coincidenze di suoni identici nelle diverse parti sono del tutto fortuite ed è impressionante notare come in questi casi i musicisti intervengano subito come a porre rimedio all'occorrenza.

Questa situazione non è diversa da quella che caratterizza il *part-singing* nelle musiche gallesi, evocato da Giraldus Cambrensis (secolo XII) nella *Description of Wales*:

«In musico modulamine, non uniformiter, ut alibi, sed multipliciter, multisque modis et modulis, cantilenas emittunt. Adeo ut in turba canentium, sicut huic genti mos est, quod videas capita, tot audias carmina discriminaque vocum varia, in unam denique sub Bmollis dulcedine blanda consonantiam, et organicum convenientiam melodiam. In borealibus quoque majoris Britanniae partibus, trans Humbriam scilicet, Eboraci finibus, Anglorum populi, qui partes illas inhabitant, simili canendo symphonica utuntur harmonia, binins tamen solummodo tonorum differentiis, et vocum modulando varietatibus, una inferius submurmurante, altera vero superne demulcente pariter et delectante. Nec arte tamen, sed usu longaevo, et quasi in natura mora diutina jam converso, haec vel illa sibi gens hanc specialitatem comparavit. Qui adeo apud utramque invaluit, et altas jam radices posuit, ut nihil hic simpliciter, nihil nisi multipliciter ut apud priores, vel saltem dupliciter ut apud sequentes, melice proferri consueverit, pueris etiam, quod magis admirandum, et fere infantibus, cum primum a fletibus in cantus errumpunt, eandem modulationem observantibus»⁹.

⁹ Cfr. Dimock 1868. Il passo latino citato può essere reso nella maniera seguente: «Nella loro pratica musicale essi non intonano canti uniformi, come gli altri, quanto piuttosto canti plurali con più melodie e più ritmi. Al punto che in un gruppo di cantori - conformemente all'uso del paese - tu potrai udire tanti canti e tanti registri di voce diversi quanto sono le teste; tanti canti che s'uniscono però in una sola unica consonanza grazie alla dolcezza del modo comune del Si bemolle e alla cantilena organale. Anche nelle regioni dell'Yorkshire, le genti inglesi che colà abitano si servono per cantare di un'armonia sinfonica simile - anche se cantano a due sole voci e in più modi - le une sovrastando le altre con dolcezza, alcune mormorando, altre con più forza. Non si tratta di arte, ma di una lunga pratica che sembra essere radicata nella natura, per la quale ogni popolazione ha trovato il suo modo di fare musica. Comunque si tratta di una pratica tanto disparatamente diffusa che s'è tanto radicata nell'uso da far sì che il costume che prevale è quello di non cantare mai semplicemente le melodie ma di cantare sempre a più voci più melodie, così nel primo caso, o almeno due, come nel secondo. Gli stessi bambini, e questo è fatto notevolmente curioso, e fra i bambini i piccoli, quando smettono di piagnucolare per mettersi a cantare, seguono quest'uso di canto».

I pigmei, come molte altre popolazioni delle aree vicine, parlano lingue a toni. Così accade, nelle polifonie vocali, che al fine di assicurare intelligibilità alle parole, pur muovendosi le parti per moto contrario, solo il cantore che intona la melodia principale enuncia vere parole: gli altri cantori intrecciano i loro contrappunti emettendo suoni sillabici del tutto privi di senso, vocali isolate (per servire di supporto all'intonazione della parte principale)

L'Ars Nova si caratterizza, stilisticamente, per una razionalizzazione delle durate. Willy Apel osserva infatti che la maggior parte dei compositori del secolo XIV, e comunque la maggior parte dei musicisti del Medioevo, erano ben consci delle relazioni musicomatematiche. Secondo Apel un compositore che scrive un mottetto isoritmico comincia innanzitutto col contare il numero delle note della cantilena gregoriana o della cellula melismatica che ha scelto come base per la creazione del suo brano¹⁰. Pertanto, in presenza di una *sequenza melodica* - ovvero di un *color* - dell'ampiezza di venti note, è possibile utilizzare una *sequenza ritmica* - ovvero una *talea* - di cinque note ripetibili quattro volte, ovvero di quattro note cinque volte ripetibili. Immaginiamo una melodia (*color*) di venti note e una *talea* ritmica di sei o di dodici unità di durata: a tre ripetizioni della melodia ($3 \times 20 = 60$ note) potranno corrispondere dieci *taleæ* costituite da sei unità di durata, oppure cinque *taleæ* da dodici¹¹.

Un procedimento matematico-numerico di questo stesso genere è seguito anche in Africa, in scala ridotta, ma con realizzazioni spesso rigorosissime. L'esempio cui ora mi rifaccio ci viene dalla musica dei pigmei Aka. Si può verificare il principio - in modo particolare nei rapporti intrattenuti fra musica vocale e "blocco" poliritmico - in un brano polifonico accompagnato da tre tamburi e un paio di barre percosse l'una contro l'altra. Il ciclo del canto è basato su trentasei valori minimali, quello dei primi due tamburi su dodici, quello del terzo tamburo su tre, e infine quello delle barre su ventiquattro. Fra il ciclo-periodo del canto e quello dei due primi tamburi si stabilisce un rapporto di $1/3$; fra il ciclo del canto e quello del terzo tamburo un rapporto di $1/12$; fra il ciclo del canto e quello delle barre un rapporto $1/1,5$. Occorrono, quindi, almeno due cicli di canto ($36 \times 2 = 72$) e tre cicli delle due barre ($24 \times 3 = 72$) per ottenere una ricomposizione totale delle parti. Il ciclo totale (72), più grande del più grande dei periodi componenti, determina, pertanto, la presenza di quel che io ho chiamato "macro-periodo"¹². L'intera archi-

¹⁰ Cfr. Apel 1955.

¹¹ *Ibid.*

¹² Cfr. Arom 1985 e 1992.

tettura temporale si trova ad essere così fondata su proporzioni esatte tra valori distribuiti fra le parti (si veda la tabella).

Se mi è concesso, sul piano dell'organizzazione formale, arrischiare una seconda prova di confronto fra il mottetto isoritmico del secolo XIV e le polifonie africane, per quanto concerne la concordanza numerica esatta fra *taleæ* e *colores* sarebbe utile precisare che la musica africana non presenta incroci di parti.

(Tabella del *Bobangi* (pigmei Aka).

		Periodo del canto						Periodo del canto																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																												
		36						36																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																												
Voci	1	16			20			16			20																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																									
	2	8		28				8		28																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																										
	3	24				12		24				12																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																								
	4	12			24			12			24																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																									
Tamburi	1	12 7 + 5		12 7 + 5		12 7 + 5		12 7 + 5		12 7 + 5		12 7 + 5																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																								
	2	12 4 + 4 + 4		12 4 + 4 + 4		12 4 + 4 + 4		12 4 + 4 + 4		12 4 + 4 + 4		12 4 + 4 + 4																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																								
	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3

Oltre ai procedimenti propri dell'*organum*, sia in caso di moto parallelo, che in caso di moto obliquo o contrario, l'apparentabilità delle musiche africane alle medievali europee si conferma particolarmente là dove si considerino le tecniche sviluppatesi in Europa al tempo dell'Ars Nova: si vedano l'isocronia e l'assenza di tempi forti, si vedano le suddivisioni binarie e ternarie del *tactus*, si vedano le strutture di tipo emiolico ed epitritico ($3/2$, $4/3$) sia nella disposizione orizzontale che nella verticale, si vedano le poliritmie (con ritmi incrociati), vedi il frequente ricorso alla tecnica di *hoquetus* (inteso come procedimento costitutivo).

In Europa questi procedimenti hanno avuto una grande fioritura dovuta al perfezionarsi della notazione. Senza produrre teorie esplicite e senza ricorso alcuno alla scrittura, gli africani hanno attinto livelli di complessità di composizione che ancor oggi, in questa fine del secolo XX, sfidano la nostra sapienza tecnica. Su questo specifico aspetto, ormai son quasi cinquant'anni, Paul Collaer aveva già proposto delle riflessioni visionarie:

«A mio parere è stata l'invenzione di una scrittura musicale e di una notazione che si accorda con il sistema scelto a consentire agli europei di ideare combinazioni polifoniche sempre più complesse, e di avventurarsi in dimensioni in cui la musica si carica vieppiù di considerazioni d'ordine intellettuale e concettuale, a tutto detrimento di altre dovizie d'ordine ritmico e melodico. È a partire da quel momento che la musica *classica* europea ha sviluppato, senza interruzione, una esasperata intellettualizzazione che, progressivamente, ha ristretto il cerchio della "umanità" che esprime o rappresenta, o alla quale si rivolge, sino a divenire musica rappresentativa dell'isolamento umano»¹³.

In una cultura di tradizione orale, la perennità, la persistenza della musica non può essere garantita in altro modo che dalla presenza, nella consapevolezza del musicista, di un riferimento mentale, vale a dire di un *modello*. Tale modello è una rappresentazione sonora, nel contempo sia globale che semplificata, di un'entità musicale; si scopre tale singolarità nel modo in cui si condensano, in uno schema, l'insieme di tutti i tratti pertinenti. Il modello equivale alla forma di realizzazione più semplice di un brano musicale; la più semplice ancora riconoscibile e identificabile da un suo "detentore". Ogni realizzazione di una polifonia o di una poliritmia viene ad essere così sempre un'incarnazione di un modello.

Il modello nelle musiche africane di tradizione orale è qualcosa di molto simile al testo scritto delle musiche colte europee: un supporto mnemonico. La scrittura conferisce all'opera un carattere finito, concluso, tale che nulla di essenziale può essere ad essa aggiunto; del pari il modello si identifica come uno schema fisso da cui nulla può essere tolto. Si potrebbe riassumere in tal modo questa opposizione: il testo musicale scritto è un riferimento *massimale*, mentre il modello è nella pratica musicale di tradizione orale un riferimento *minimale*.

Due grandi prospettive musicali, dunque, l'una *monodica*, l'altra *polifonica*, attraversano le diverse civiltà. I modi per produrre la polifonia non sono,

¹³ Cfr. Collaer 1954.

di fatto, infiniti. E forse per questo che due civiltà che nulla hanno di comune, nell'ordine della formazione e della tradizione culturale, seppur senza aver intrattenuto alcun contatto, possono giungere a praticare tecniche musicali basate sugli stessi principi. Il che potrebbe anche contribuire a dimostrare - se mai ci fosse bisogno di dimostrarlo ancora - che l'ingegnosità dello spirito umano è un universale.

Ringrazio Serge Pahaut per la gentile collaborazione che mi ha accordato al momento della stesura definitiva di questo mio contributo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- APEL W., "Remarks about the Isorhythmic Motet", in *L'Ars Nova. Recueil d'études sur la musique du XIV siècle*, «Les Colloques de Wégimont II, 1955», Les Belles Lettres, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 149, Paris 1955, pp. 139-48.
- AROM S., *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale. Structure et méthodologie*, 2 voll., Paris, SELAF 1985.
- "Symétrie et ruptures de symétrie dans les musiques de tradition orale: le cas de l'Afrique Centrale", in *Quadrivium et sciences*, La Villette, Paris, Editions IPMC 1992, pp. 209-15.
- COLLAER P., "Notes sur les musiques d'Afrique Centrale", in *Problèmes d'Afrique Centrale*, XXVI, 1954, pp. 267-71.
- Giraldi Cambrensis Opera*, ed. a cura di J. Dimock, in *Rerum Britannicum medii aevi scriptores*, XXI, London 1868, pp. 189-91.
- HOPPIN R.H., "Cyprus: Medieval Polyphony", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, MacMillan 1980, vol. V, pp. 116-18.
- REANEY G., "Ars Nova", in *The Pelican History of Music, I: Ancient Forms to Polyphony*, a cura di A. Robertson e D. Stevens, Harmondsworth 1960, pp. 223-24.
- THOMAS J.M.C., *Contes, proverbes, devinettes ou énigmes, chants et prières ngbaka-màbo (République Centrafricaine)*, Klincksieck (Langues et littérature d'Afrique noire IV), Paris 1970.

Indice

- V *Introduzione*
- X *Presentazione del progetto*

Parte prima

- 1 Il programma, i musicisti, gli strumenti
- 16 Bibliografia consigliata
- 18 Discografia

Parte seconda

- 33 Ma non erano primitivi?
Tullia Magrini
- 38 Noi, "figli della foresta". Il fascino dei pigmei africani
Francesco Remotti
- 45 Le voci del mondo
Maurizio Agamennone
- 64 Musica e donne in Africa centrale
Serena Facci
- 73 Su alcune impreviste parentele fra le polifonie medievali e africane
Simha Arom

Stampato dalla Tipolitografia Artale, per conto di:
Città di Torino, Divisione Servizi Culturali
SETTEMBRE MUSICA

Piazza S. Carlo 161, 10123 Torino
Tel. 011. 442 4703 - Fax 011. 442 4738



